

---

# BACHELORARBEIT

---

Herr  
Igor Garbuzenko

**Die Rolle der Frau in Filmen  
von Quentin Tarantino am Bei-  
spiel von *Kill Bill* und *Django  
Unchained***

2013

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Die Rolle der Frau in Filmen von Quentin Tarantino am Bei- spiel von *Kill Bill* und *Django Unchained***

Autor:  
**Herr Igor Garbuzenko**

Studiengang:  
**Medientechnik**

Seminargruppe:  
**MT07w1-B**

Erstprüfer:  
**Herr Prof. Christof Amrhein**

Zweitprüfer:  
**Frau Carina Pommrenke Magister Artium (M.A.)  
Kommunikationswissenschaften und Fiction  
Producer (IHK)**

Einreichung:  
Mittweida, 31.08.2013

---

# BACHELOR THESIS

---

## **The role of women in Quentin Tarantino films as exemplified by the films *Kill Bill* and *Django Unchained***

author:  
**Mr. Igor Garbuzenko**

course of studies:  
**Medientechnik**

seminar group:  
**MT07w1-B**

first examiner:  
**Prof. Christof Amrhein**

second examiner:  
**Carina Pommrenke Magister Artium (M.A.)  
Kommunikationswissenschaften und Fiction  
Producer (IHK)**

submission:  
Mittweida, 31.08.2013

## Bibliografische Angaben:

Garbuzenko, Igor:

### **Die Rolle der Frau in Filmen von Quentin Tarantino am Beispiel von *Kill Bill* und *Django Unchained***

The role of women in Quentin Tarantino films as exemplified by the films *Kill Bill* and *Django Unchained*

2013 - 73 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

## **Abstract**

Diese Bachelorarbeit vergleicht die Rolle der Frau in Filmen von Quentin Tarantino am Beispiel von *Kill Bill* und *Django Unchained*. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Quentin Tarantino als Autor und Regisseur und nimmt Bezug auf die Charakteristika des postmodernen Kinofilms und die Intertextualität in Tarantinos Werken. Der zweite Teil befasst sich mit der Film- und Figurenanalyse der Filme *Kill Bill Vol. 1* und *2* und *Django Unchained*. Das Augenmerk liegt hierbei besonders auf den unterschiedlichen Frauenfiguren der Filme und deren Eigenschaften. Während bei *Kill Bill* sich eine deutlich starke Figurenzeichnung der Frau hervorhebt, ist bei *Django Unchained* die Frau nur in Nebenrollen und als romantisches Element in der Handlung vertreten.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract.....</b>	<b>IV</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>VI</b>
<b>1. Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Quentin Tarantino als Autor und Regisseur.....</b>	<b>2</b>
2.1 Charakteristika des postmodernen Kinofilms.....	3
2.2 Intertextualität bei Tarantino.....	7
2.3 Bildsprache und Musik .....	11
2.4 Gewalt als Motiv .....	14
<b>3. Frauenfiguren im Mainstream-Film.....</b>	<b>17</b>
<b>4. Film- und Figurenanalyse.....</b>	<b>22</b>
4.1 Methodisches Vorgehen und theoretische Grundlagen.....	22
4.2 Kill Bill Vol. 1 und 2.....	25
4.2.1 Einordnung, Handlungsstrukturen und intertextuelle Bezüge.....	25
4.2.2 Beatrix Kiddo – Killerin, Mutter, Frau .....	28
4.2.3 Weitere weibliche Charaktere .....	36
4.2.3.1 O-Ren Ishii.....	36
4.2.3.2 Sophie Fatale und Gogo Yubari.....	39
4.2.3.3 Vernita Green.....	40
4.2.3.4 Elle Driver.....	41
4.2.4 Zusammenfassung.....	42
4.3 Django Unchained.....	45
4.3.1 Einordnung, Handlungsstrukturen und intertextuelle Bezüge.....	45
4.3.2 Ähnlichkeiten und Bezüge zum klassischen Western.....	50
4.3.3 Broomhilda von Shaft – die zu rettende Prinzessin.....	53
4.3.4 Weitere weibliche Charaktere.....	56
4.3.5 Zusammenfassung.....	58
<b>5. Schlussbetrachtung.....</b>	<b>60</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>Anlagen.....</b>	<b>VIII</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>IX</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Elle Driver als Krankenschwester verkleidet in Kill Bill Vol. 1.....	16
Abbildung 2: Beatrix Kiddo und ihre Tochter B.B. in Kill Bill Vol. 2.....	16
Abbildung 3: Beatrix Kiddo, „sympathisch aber monströs“, auf dem Weg zu Bill in Kill Bill Vol. 2.....	21
Abbildung 4: Broomhilda trauernd auf dem Bett, an der Wand der Schatten von Django, ihrem Retter in Django Unchained.....	21
Abbildung 5: Vernita Green, ihre Tochter Nikki und Beatrix Kiddo im Wohnzimmer in Kill Bill Vol. 1.....	33
Abbildung 6: O-Ren Ishii und Gogo Yubari in Kill Bill Vol. 1.....	38
Abbildung 7: Beatrix Kiddo und Gogo Yubari im Kampf in Kill Bill Vol. 1.....	40
Abbildung 8: Dr. King Schultz und Django bei der Arbeit in Django Unchained.....	48
Abbildung 9: Django und Franco Nero alias Amerigo Vesepi zusammen an der Bar in Django Unchained.....	52
Abbildung 10: Django und Dr. King Schultz reiten in die endlose Prärie in Django Unchained.....	52
Abbildung 11: Broomhilda von Shaft in Django Unchained.....	55
Abbildung 12: Bettina und die anderen Sklavinnen von „Big Daddy“.....	57
Abbildung 13: Calvin Candie und seine Schwester Lara Lee Candie-Fitzwilly in Django Unchained.....	57
Abbildung 14: Django und Broomhilda auf Pferden vor den brennenden Überresten der Candie Farm in Django Unchained.....	59

# 1 Einleitung

Quentin Tarantino gilt als einer der wichtigsten Regisseure seiner Zeit. Seine Filme stoßen nicht nur weltweit auf Begeisterung, sondern unterscheiden sich vom typischen Blockbuster aus Hollywood in vielerlei Hinsicht. Fans auf der ganzen Welt teilen über Foren und Websites im Internet ihre Leidenschaft für den Autoren und Regisseur, der seit seinem Erfolgsdurchbruch im Jahre 1994 mit dem Spielfilm *Pulp Fiction* einen „Kult-Status“ erlangt hat. Die Passion für den „King of Pulp“<sup>1</sup> wird von Peter Körte sogar als „Tarantinomania“<sup>2</sup> bezeichnet.

Was seine Filme so besonders macht und was sie vom traditionellen Blockbuster aus Hollywood unterscheidet, soll im ersten Teil der Arbeit gezeigt werden. Im Unterschied zu anderen Kinofilmen bestechen seine, durch eine besondere Bildsprache. Tarantino bricht aber nicht nur mit seiner nicht-chronologischen Erzählstruktur mit den Traditionen kommerziell erfolgreicher Kinoproduktionen, sondern auf vielen unterschiedlichen Ebenen, die in dieser Arbeit erläutert werden.

Der Fokus der Arbeit liegt auf der Filmanalyse der Filme *Kill Bill Vol.1* und *Vol. 2* (2003/04) und *Django Unchained* (2012). Von besonderem Interesse sind hier die Frauenfiguren Beatrix Kiddo, O-Ren Ishii sowie Broomhilda von Shaft, die genauer betrachtet werden sollen. In diesen beiden Filmen werden verschiedene Frauenbilder repräsentiert. Es soll gezeigt werden, dass die Charaktere in *Kill Bill* als eher emanzipierte, unabhängige Frauen auftreten, die durch ihre Lebenswege sich versuchen aus dem patriarchalen Strukturen der Gesellschaft zu befreien. In dem Sinne sind sie die Repräsentantinnen der modernen Frau in der heutigen Gesellschaft. Anders in *Django Unchained* bereichert die Rolle der Frau lediglich die Handlung und hat die Funktion eine Romanze in die Handlung zu integrieren. Während die Frauenfiguren in *Kill Bill* die Handlung tragen, folgt Broomhilda von Shaft einem typischen Erzählmuster, welches dem eines Märchens von der geretteten Prinzessin ähnelt. Da die tragenden Figuren in *Kill Bill* hauptsächlich durch weibliche Darsteller verkörpert werden, liegt der Schwerpunkt der Arbeit auf dem Film *Kill Bill*. Aus diesem Grund werden auch die Charakteristika und Besonderheiten von Tarantinos Filmästhetik in den ersten Kapiteln anhand von *Kill Bill* aufgezeigt. In *Django Unchained* besetzt Darstellerin Kerry Washington lediglich eine Nebenrolle, während die Hauptprotagonisten männlichen Geschlechts sind.

---

1 Vgl. Paul A. Woods (1998): King of Pulp. The wide world of Quentin Tarantino, London: Plexus

2 Körte, 2004b: 15

## 2 Quentin Tarantino als Autor und Regisseur

Quentin Tarantino hat seit seinem Erfolg mit dem Film *Reservoir Dogs* (1992) viel Aufmerksamkeit als Autor und Regisseur erlangt. Er gilt als einer der wichtigsten Kinomacher unserer Zeit und prominenter Vertreter des postmodernen Kinos. Sein Name auf den Kinoplakaten reicht meistens schon aus, um für einen Film zu werben. Auch wird er als einer der wichtigsten Regisseure des amerikanischen Independent Cinema der 1990er Jahre beschrieben, der zu einer Leitfigur einer jungen und wilden Nachwuchsgeneration von Filmemachern geworden ist.<sup>3</sup>

Tarantino bereichert die Filmwelt durch seine Filme, die meist von Publikum und Kritikern gleichermaßen gefeiert werden. So galt *Pulp Fiction* als „the largest grossing independent movie of it's time“<sup>4</sup> und viele andere Filme als Beispiele für das „postmodern cinema“<sup>5</sup>. Gleichzeitig gilt er als Vertreter des „World Cinema“<sup>6</sup>. Das World Cinema ist eine Art Gegenstück zu Hollywoodfilmen in zweierlei Hinsicht. Zum einen sind Filme des World Cinema im geografischen Sinne nicht in Hollywood entstanden und zum anderen nehmen sie eine andere Ästhetik an, die von Mainstream-Filmen aus Hollywood abweichen.

Da Tarantinos Filme besondere Merkmale in Bezug auf Bildsprache, Figurenkonstellation und Narration aufweisen, sind sie dem World Cinema und dem postmodernen Kino zuzuordnen. Bei Tarantino „wird World Cinema zum Antonym von Hollywood Cinema“<sup>7</sup>. World Cinema, im amerikanischen Kontext und in der Bedeutung die Tarantino dem Begriff zuordnet, umfasst die Filme und die Filmindustrie aller nicht-englischsprachigen Länder, beziehungsweise aller Länder außerhalb der USA.<sup>8</sup> Bis in die 1980er Jahre wurde der Begriff World Cinema in der anglo-amerikanischen Filmkritik und -wissenschaft für die Bezeichnung von Kinofilmen verwendet, welche nicht auf die amerikanische Filmtradition referierten.<sup>9</sup> Heute schließt der Forschungsdiskurs auch das US-amerikanische Kino mit ein.

---

3 Nagel, 1997: 7

4 Page, 2005: 13

5 Page, 2005: 20

6 Blaseio/Liebrand, 2004: 13

7 Blaseio/Liebrand, 2006: 13

8 Blaseio/Liebrand, 2004: 13

9 Blaseio/Liebrand, 2006: 14



Bevor die Charakteristika von Tarantinos Filmen genauer vorgestellt werden, soll zuerst näher auf die Merkmale des postmodernen Kinofilms eingegangen werden, da diese in den Filmen von Tarantino wiederzufinden sind.

## 2.1 Charakteristika des postmodernen Kinofilms

In seinem Aufsatz „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“ versucht Autor Jens Eder zu erklären, was einen Film zu einem postmodernen macht. In der Filmwissenschaft gibt es keinen Konsens zu dem Begriff ‚postmodern‘, allerdings wird dieser immer wieder zur Beschreibung von Filmen verwendet, wenn sie: „wegen ihres expressiven Designs, ihrer popkulturellen Zitate, ihres gesellschaftlichen Kontextes, ihrer Thematik, Atmosphäre oder Erzählweise“<sup>10</sup> auffallen und in diesem Zusammenhang von traditionellen Kinofilmen abweichen.

Zu typisch postmodernen Filmen zählt Eder neben *Fight Club*, *Get Shorty* oder *Das fünfte Element* vor allem Filme wie: *Pulp Fiction*, *Diva* und *Wild at Heart*.<sup>11</sup> Folgende Regisseure zählen nach ihm zu der Gruppe der Postmoderne: Almodóvar, Beineix, die Coen-Brüder, Cronenberg, Egoyan, Greenway, Lynch und Tarantino - weil ihre Filme eine ähnliche Ästhetik aufweisen.<sup>12</sup> Innerhalb dieser Ästhetik gibt es verschiedene Merkmalkomplexe, die für den Grad der Postmodernität verantwortlich sind, je nachdem wie stark sie ausgeprägt sind und miteinander kombiniert und vernetzt wurden. Anhand dieser Merkmale lassen sich postmoderne Filme von anderen Formen, wie dem Avantgarde- oder Mainstream-Film, abgrenzen. „Ein Film ist umso ‚postmoderner‘, je deutlicher er die beschriebenen Merkmale aufweist“<sup>13</sup>, schreibt Eder.

Vier Merkmalsbereiche listet Eder auf, geordnet nach ihrer Bedeutung für den Grad an Postmodernität<sup>14</sup>:

- a) Intertextualität,
- b) Spektakularität und Ästhetisierung,
- c) Selbstreferentialität,
- d) Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren.

---

<sup>10</sup> Eder, 2002: 10

<sup>11</sup> Eder, 2002: 10

<sup>12</sup> Eder, 2002: 10

<sup>13</sup> Eder, 2002: 12

<sup>14</sup> Eder, 2002: 11

Im Verlauf dieses Kapitels wird sich zeigen, dass sich Tarantinos Filme, insbesondere *Kill Bill*, mit diesen Merkmalsbereichen überschneiden. Aus diesem Grund, sollen sie an dieser Stelle näher erläutert werden.

### A) Intertextualität

Intertextualität meint ganz allgemein, dass auf vorgefundene und bestehende Elemente zurückgegriffen wird. Das können erzählerische Traditionen, Bilder oder Muster sein, die nicht ausschließlich im postmodernen Film vorkommen, sondern auch in anderen Formen des filmischen Erzählens (Mainstream-Film). Beim postmodernen Film kommt es aber auf das ‚wie‘ an – „mit welcher *rezeptionsstrategischen Ausrichtung*“ [Herv. d. Verf.]<sup>15</sup> – und auf das ‚was‘.

Um das ‚was‘ genauer zu beschreiben, ist es nötig zu wissen, dass postmoderne Filme nicht quantitativ zitieren oder, „dass die Bezüge zu anderen Texten nicht selektiv auf einen engen Bereich beschränkt sind, sondern sehr heterogene Dinge und Stile verbinden“<sup>16</sup>. Auch wenn sie dabei unterschiedlichen Kontexten entstammen, werden sie hier bewusst zusammengeführt.<sup>17</sup> Die Verweise im postmodernen Film entstammen in den meisten Fällen „dem Universum der Popkultur und hier vor allem aus zuvor gering geschätzten Sparten: Horrorfilme, Kampfsportfilme und anderen B-Movies; Trivialliteratur, Werbung, Musikvideos, Computerspiele.“<sup>18</sup>

Diese Bezüge können „durch Sequels, Remakes, Pastiches, Parodien, offene Zitate, verdeckte Anspielungen; über Genre, Dialog, Musik, Bild, Dramaturgie, Figuren, Motive, Themen, Kamera, Schnitt und Darsteller“<sup>19</sup> dargestellt werden, was das ‚wie‘ der Bezugnahme beantwortet, mit dem Ziel „aus der Kombination des Alten etwas Neues, Eigenes hervorzubringen“<sup>20</sup>.

Eine Art „Komplizenschaft zwischen Zuschauerin und Erzählinstanz“<sup>21</sup> wird dabei hergestellt, wenn der Zuschauer Bezüge erkennt, die durch eine ironische Darstellung verstärkt werden können. Dies kann geschehen, wenn dem Zuschauer das Dargestellte aus konventionellen Mustern bekannt ist, weil „konventionelle Muster [...] als liebge-wordene Seh-, Hör- und Denkgewohnheiten einer kulturellen Sphäre amüsiert regis-

---

15 Eder, 2002: 13

16 Eder, 2002: 13

17 Eder, 2002: 13

18 Eder, 2002: 13

19 Eder, 2002: 15

20 Eder, 2002: 15

21 Eder, 2002: 16

triert werden“<sup>22</sup> können. Ein Beispiel dazu: Am Ende von *Django Unchained* reitet Django mit seiner Frau Broomhilda in die Freiheit. Diese Szene wirkt nach all den Brutalitäten die vorher gezeigt wurden in gewissem Maße lächerlich, weil diese Darstellungen vom glücklichen-in-die-Ferne-reiten dem Zuschauer als Happy-Endings aus Western-Erzählungen bekannt ist und hier überzogen wirkt. Dieses Beispiel zeigt aber auch, dass die Bezüge im postmodernen Kino auf die „gestiegene Medienkompetenz vieler Zuschauerinnen abgestimmt ist“<sup>23</sup>. Die Zuschauer sollen diese Klischees wiedererkennen.

### B) Spektakularität und Ästhetisierung

Typisch für Mainstream-Filme aus Hollywood sind Spezialeffekte beispielsweise in der Darstellung von Action-Filmen. Immer öfter geht es darum sich durch diese von anderen Filmen abzuheben, um einen kommerziellen Erfolg zu erreichen, indem gezeigt wird, mit welchen technischen Mitteln man computergestützt Dinge „noch echter“ explodieren lassen kann. Absoluten Gegenpol stellen Avantgarde-Filme dar, die auf Effekte so weit es geht verzichten.

Der postmoderne Film versucht sowohl kommerzielle Effekte, als auch avantgardistische Strategien miteinander zu vereinbaren, „mit dem Ziel, die Intensität von Erlebnissen und Sinnesreizen beim Zuschauer so weit wie möglich zu steigern“<sup>24</sup>. So auch bei Tarantino, der seinen Plot durch Bild- und Tongestaltung, Montage, Farbdramaturgie ausschmückt, was dazu führen kann, dass sich das Zuschauerinteresse nicht nur auf die erzählte Geschichte richtet, sondern auf die Darstellung, wie sie erzählt werde.<sup>25</sup>

### C) Selbstreferentialität

Selbstreferentielle Verfahren sind in diesem Sinne intertextuelle Elemente, die einen Erzählvorgang bewusster hervorheben.<sup>26</sup> Weil der postmoderne Film bekannte Muster und Stilelemente verwendet, kann der Zuschauer bestimmte Klischees beziehungsweise Stereotypen verankern, die er wiedererkennt. Anders als beim Mainstream-Film werden diese im postmodernen Film nicht „aus Gründen der Erzählökonomie und leichten Verständlichkeit“<sup>27</sup> auffällig positioniert sondern aus künstlerischer Intention

---

22 Eder, 2002: 16

23 Eder, 2002: 16f

24 Eder, 2002: 18

25 Eder, 2002: 19

26 Eder, 2002: 20

27 Eder, 2002: 21

deutlich hervorgehoben. Diese Übertreibung ist eben auch künstlerisches Gestaltungsmittel. Dazu können nach Eder „mit spürbarem Bedacht ausgewählte und ausgestattete Schauplätze, das auffällige Design von Gegenständen, technische Effekte, ungewöhnliche Kamerabewegungen und Tonspuren, Lichtsetzungen und Farbdramaturgien“<sup>28</sup> zählen.

In *Kill Bill* findet man eine Vielzahl von künstlerischen Gestaltungsmitteln, zum Beispiel ähnelt der gelbe Anzug, den Beatrix im Haus der blauen Blätter trägt, dem von Bruce Lee aus dem Film *Bruce Lee – Mein letzter Kampf*. Das zeigt, dass dieses herausstechende Kostüm mit einer Intention gewählt wurde, die nicht jedem Zuschauer bekannt ist.

#### D) Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren

Postmoderne Filme bedienen sich der Dekonstruktion von herkömmlichen und langweiligen Erzählmustern.<sup>29</sup> Unsere heutige Gesellschaft wird nicht umsonst als eine Mediengesellschaft beschrieben. Durch das Internet und überhaupt durch viele andere Medien, haben wir Zugang zu Filmen und Serien unterschiedlichster Art. Dieses Wissen macht sich der postmoderne Film zu nutze, indem er mit „Versatzstücken“ spielen kann. Denn dem Zuschauer sind nicht nur konventionelle Erzählmuster bekannt, sondern auch ihr Ablauf und Rhythmus.<sup>30</sup> Der postmoderne Film versucht daher „die üblicherweise linear gespannte Kausalkette der Ereignisse zu lockern, zu verwirren oder zu zerreißen“<sup>31</sup>, was deutlich an der Erzählweise von *Kill Bill* wird.

Nach Eder sind die Merkmale Intertextualität und Ästhetisierung jene, durch welche sich der postmoderne Film von anderen abhebt. Der Mainstream-Film ist meist spektakulärer durch die Anwendung von speziellen Effekten, folgt einer konventionellen Erzählweise, ist weniger intertextuell und selbstreflexiv.<sup>32</sup> Weil sie kommerzielle Absichten haben und auf ein möglichst hohen Gewinn abzielen, weisen Mainstream-Filme deshalb eine „kommerzielle Ästhetik“ auf, das heißt, sie sprechen viele Zuschauer an, durch „spektakuläre Schauwerte, Emotionalisierung und attraktive Themen“, auch gilt

---

28 Eder, 2002: 21

29 Eder, 2002: 21

30 Eder, 2002: 22

31 Eder, 2002: 22

32 Eder, 2002: 26

es hier die Geschichte leicht und verständlich zu halten, indem „weitgehend konventionelle Erzählmuster und –inhalte“ verarbeitet werden.<sup>33</sup>

## 2.2 Intertextualität bei Tarantino

Hauptmerkmal von Tarantinos Filmen sind die intertextuellen Bezüge. So werden seine Filme auch als Archive bezeichnet, „in denen unterschiedliche Genres und Repräsentationsformen gesammelt werden“, die Blaseio/Liebrand unter dem Begriff der „Hybridisierung“ zusammenfassen.<sup>34</sup> Tatsächlich beziehen sich Tarantinos Filme nicht nur aufeinander, sondern sind sogar miteinander verknüpft, wie unter anderem die Mehrfachbesetzung von Schauspielern zeigt. So spielen viele Darsteller aus *Kill Bill* auch in *Django Unchained* eine Rolle, beispielsweise Samuel L. Jackson in den Filmen *Pulp Fiction*, *Jackie Brown* und *Kill Bill Vol. 2* und *Django Unchained*; Michael Madsen in *Reservoir Dogs* und *Kill Bill Vol. 1* und *Vol. 2*; Uma Thurmann in *Pulp Fiction* und *Kill Bill Vol. 1* und *Vol. 2*.

Robert Fischer sieht innerhalb der Mehrfachbesetzung der Figuren einen Zusammenhang, was er am Beispiel von Mia Wallace aus *Pulp Fiction* und Beatrix Kiddo aus *Kill Bill* aufzeigt. Beide werden von der Schauspielerin Uma Thurmann verkörpert. Als sich Mia Wallace und Vincent Vega im Jack Rabbit Slim's unterhalten, erzählt sie ihm, dass sie in einem Pilotfilm für eine Serie mitgespielt hat. In der Serie war sie Mitglied eines geheimen weiblichen Agenten-Teams, dem „Fox Force Five“. Die Beschreibung der Fox Force Five passt auf das Team der DiVAS in *Kill Bill*. „Uma Thurman beschreibt also in *Pulp Fiction* eine Figur, die sie selbst zehn Jahre später in einem anderen Tarantino-Film spielen wird!“<sup>35</sup> Anders gesagt: Von der Gangsterbraut, die sie in *Pulp Fiction* darstellte, wird Uma Thurmann zu der Braut in *Kill Bill*, die einst eine professionelle Killerin war.<sup>36</sup>

Auch scheinen die dargestellten Figuren untereinander vernetzt zu sein, wobei *Kill Bill* Zentrum des „Tarantinouniverse“ ist. Denn wenn die Charaktere aus *Reservoir Dogs* oder *Pulp Fiction* ins Kino gehen würden, dann um sich Filme wie *Kill Bill* anzuschau-

---

<sup>33</sup> Eder, 2002: 29

<sup>34</sup> Blaseio/Liebrand, 2006

<sup>35</sup> Fischer 2004: 215

<sup>36</sup> Körte, 2004b: 29

en, in welchem beispielsweise die gleiche Zigarettenmarke geraucht wird (Red Apple Zigaretten).<sup>37</sup>

Aber nicht nur die Mehrfachbesetzung von Schauspielern hebt Tarantino ab, auch, dass er oftmals selbst in seinen Filmen als Darsteller eine Rolle einnimmt. So war er Mr. Brown in *Reservoir Dogs*, Jimmie Dimmick in *Pulp Fiction*, Chester Rush in *Four Rooms* und auch die „answer machine voice“ in *Jackie Brown*.<sup>38</sup> In *Kill Bill* trat er als Statist in der Shodown Szene im Haus der Blauen Blätter auf und in *Django Unchained* als Ringo, der Sklaven beaufsichtigte und Django zur Miene bringen soll.

Intertextualität zeigt sich bei Tarantino aber nicht nur in Bezug auf seine Figuren, denn in seinen Filmen sind vor allem Einflüsse anderer Filme und Genres miteinander verwoben und verknüpft, die scheinbar unbegrenzt analysiert und diskutiert werden können. Den Zugang zu diesem Wissen erlangte Tarantino, als er mit 17 Jahren die Schule verließ und in der Videothek „Video Archives“ arbeitete. Dort hatte er Zugang zu unzähligen Filmen unterschiedlicher Genres. Die, die ihn prägten, verewigte er auf intertextuelle Weise zum Beispiel in Form von Zitaten in seinen Filmen. Und auch untereinander beziehen sich seine Filme aufeinander und sind damit nicht als unabhängige Werke zu betrachten. Wegen dieser Vernetzungen bezeichnet D.K. Holm Tarantino auch als einen „Enzyklopädisten“ und vergleicht ihn mit Schriftstellern wie James Joyce und William Gaddis.<sup>39</sup> Denn sie alle haben etwas gemeinsam: Alles, was sie wissen, an was sie sich erinnern und was sie erlebt haben findet sich in ihren Büchern bzw. bei Tarantino in seinen Filmen wieder.<sup>40</sup> Durch filmische Selbstreflexion hat Tarantino einen Kultstatus erlangt, den man auf drei Ebenen findet:

- Seine Filme sind in unterschiedlicher Weise miteinander verknüpft,
- in seinen Filmen wird auf bereits bestehende Filme Bezug genommen, die ihn inspiriert haben,
- er vermischt verschiedene Genres in seinen Filmen miteinander.

Dabei wird *Kill Bill* als derjenige Film von ihm bezeichnet, der die höchste Intertextualität aufzeigt<sup>41</sup> und gleichzeitig als persönlichster Film gilt<sup>42</sup>, denn kaum eine Szene in *Kill Bill* wäre ohne einen anderen Film denkbar. Während seiner Arbeit in einer Video-

---

37 Holm, 2004: 132

38 Vgl. Page, 2005:15

39 Holm, 2004: 9

40 Holm, 2004: 10

41 Holm, 2004: 11

42 Fischer, 2004: 216

thek hat der Filmfanatiker Tarantino viele Filme gesehen und interpretiert. Auf die meisten wird in *Kill Bill* angespielt.<sup>43</sup>

Achim Geisenhanslücke beschreibt Tarantinos Filme als:

„Etüden über die Illusionsfabrik Kino, über die Genese von Bildern, ihre Wirklichkeitseffekte und ihre Täuschungen. Er arrangiert beliebte Kinoikonen, gängige Mythen des amerikanischen Hollywood-Kinos und amalgamiert sie mit Versatzstücken internationaler, meist ostasiatischer B-Movies – seine Produktionen sind intertextuelle Archive, demjenigen Videogeschäft ähnlich, in dem er seine Ausbildung zum Filmmacher erhalten hat. Tarantino sampelt Genres und Repräsentationsformen – an zentraler Stelle Geschlechternarrationen – und führt sie reflexiv als solche vor, unterbricht ihre Illusionsstruktur indem beispielsweise Filmerzählungen fragmentiert werden.“<sup>44</sup>

D.K. Holm fasst zusammen, was Einfluss auf Tarantino und seine Filme hat:<sup>45</sup>

- „Pulp Fiction writers from the '20 and 30s, including Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Raoul Whitfield, Horace McCoy
- Crime writers from the '50s though the '70s, including Elmore Leonard and Charles Willeford
- Hong Kong action films from the '80s
- Blaxploitation films of the '70s
- The heist film genre
- Girls-gang movies
- Surf and hot rod music
- The '60s western of Monte Hellman
- Country-versus-city horror films such as *Deliverance*, *Two Thousand Maniacs* and *I Spit on Your Grave*
- The Work of Tony Scott, Brian De Palma, Abel Ferrara, Jean-Pierre Melville, and Howard Hawks
- '70s vigilante movies
- The films of Elvis Presley

<sup>43</sup> Eine ausführliche Auflistung intertextueller Bezüge findet sich in Hess, Ralf. Der sanfte Plünderer. Über Querverweise in und Inspirationsquellen von *Kill Bill*. In: *Steadycam 48* (Sommer 2005). S. 56-93

<sup>44</sup> Przybilski/Schösser, 2006: 35

<sup>45</sup> Holm, 2004: 11

- The couple -on-the-run genre
- The work of Oliver Stone
- Adult western of the '50s (Anothony Mann, Budd Boetticher, Robert Aldrich, Nicholas Ray, Samuel Fuller)
- The filmographies of favourite actors (Aldo Ray, Brian Keith, Charles Bronson, Sonny Chiba, and numerous others)
- '70s pop music
- Anything that might have been shown on television from 1966-1990.“

Die Zusammenstellung zeigt, dass Tarantinos Filmbezüge, Verweise und Zitate aus so unterschiedlichen und großen Bereichen kommen, dass sie für den Zuschauer nicht ohne Expertenwissen zu erkennen sind. Allerdings funktioniert dieses „Patchwork-Kino“<sup>46</sup> auch ohne das Wissen über diese intertextuellen Bezüge. Der Zuschauer muss die Verweise und ihre Ursprünge nicht zwangsläufig einordnen können, um die Handlung zu verstehen.

Tarantino liebt es, mit dem Genre seiner Filme zu spielen, indem er beides - Genres wie seine eigenen Filme - regelrecht mixt. Bezogen auf *Kill Bill* und *Django Unchained* kann an dieser Stelle kurz darauf eingegangen werden, dass *Kill Bill* im Gegensatz zu *Django Unchained* im Kern ein Rachefilm nach klassischem Muster ist, in dem ein klares Ziel verfolgt wird. Darüber hinaus finden sich aber noch weitere Genres in dem Film, die miteinander verwoben sind. Laut Fischer handelt es sich dabei um den Samurai-Film, den Anime aus Japan, den chinesischen Kung-Fu-Film, den Italo-Western und den italienischen Giallo (Splatterkrimi).<sup>47</sup> D.K. Holm sieht außerdem Bezüge zu „Asian-horror and Adventure Films, Spaghetti Western and female revenge movies“ in *Kill Bill*.<sup>48</sup>

Tarantino selbst beschreibt *Kill Bill* als einen Mix aus einem „Spaghetti-Western, einem blutigen italienischen Thriller, Pop-Samurai-Filme, hier noch einen Monsterfilm, dort noch einen Rachefilm, und dann presse ich das aus. [...] Ich werfe einfach weg, was ich nicht mag, und behalte, was mir gefällt.“<sup>49</sup> Diese eigenwillige Mischung kommt beim Publikum oftmals als eine recht exotische an.

---

46 Fischer, 2004: 216

47 Fischer, 2004: 217

48 Holm, 2004: 133

49 Körte, 2004a: 8



*Django Unchained* ist nicht nur wegen der Zeit in der er spielt einfacher einzuordnen, sondern auch durch viele weitere Merkmale (z.B. Musik, Schauplätze, Kleidung). Es handelt sich um einen Western, der viele Anlehnungen an den Italowestern und das Blaxploitationgenre aufweist.

## 2.3 Bildsprache und Musik

Beim Namen Tarantino weiß das Publikum meist schon, auf was es sich einlässt. Denn Tarantino ist beispielsweise für seine Auswahl der Filmmusik oder seine Erzählstrukturen bekannt. Nicht-lineares Erzählen ist eines der vielen Markenzeichen in seinen Streifen. Analog zu literarischen Werken sind viele seiner Filme deshalb auch in „Chapters“ eingeteilt und haben einen Erzähler. Dieser „wird dabei zum Jongleur, der simultan mehrere Geschichten so geschickt handhaben muss, dass sie die Geschlossenheit einer einzigen erhalten und keine ‚herunterfällt‘.“<sup>50</sup> *Kill Bill* ist ein Beispiel dafür, dass Tarantino genug Spielraum für die Entfaltung künstlerischer Elemente lässt. Denn der Plot von *Kill Bill* ist an sich mit wenigen Worten zusammengefasst. „Es ist eine Story, deren Originalitätsgrad gegen Null tendiert“<sup>51</sup>, so dass man sie als Anlass zum Erzählen betrachten kann und sich dieses wiederum auf ästhetische Art und Weise entfalten kann.<sup>52</sup>

Diese Art der Ästhetik entfaltet sich bei Tarantino auf unterschiedliche Art, wie beispielsweise in der Bildsprache. Tarantino ist dafür bekannt, dass viele seiner Filmszenen, die Handlung im engeren Sinne nicht vorantragen. Dafür dienen sie aber dazu, dass sich der Zuschauer entweder besser in die Figuren hineindenken kann, oder sie zu verstehen versucht, indem er über Charaktereigenschaften, Lieblingsfilme oder ähnliches scheinbar belangloses informiert wird (z.B. Bill über Superhelden in *Kill Bill Vol. 2*).

Über die Bildsprache können verschiedene Stimmungen transportiert werden und dies macht sich Tarantino zu Nutze, indem er dem Zuschauer in seinen Filmen oft abwechslungsreiche Einstellungen präsentiert, wie beispielsweise die Schwarzweiß-Szene zu Beginn von *Kill Bill Vol. 1* und *Vol. 2*, um auf eine Rückblende aufmerksam zu machen.

Auch verwendet er oft Kameraeinstellungen, die seltener im Blockbuster-Kino zu sehen sind, wie der sogenannte „Trunk Shot“, also der Kamerablick aus dem Kofferraum ei-

<sup>50</sup> Körte, 2004b: 29

<sup>51</sup> Lindemann/Schmidt, 2006: 133

<sup>52</sup> Lindemann/Schmidt, 2006: 134

nes Autos, ein Markenzeichen von Tarantino. Hiermit wird auf die Überlegenheit hingewiesen, welche die Person innehat, die den Kofferraum öffnet. Auch so in *Kill Bill Vol. 1*.

Eine ausweglose Situation verstärkt Tarantino ebenfalls in *Kill Bill* über das Bild und die Musik, als beispielsweise Elle Driver, als Krankenschwester verkleidet, in *Vol. 1* Beatrix Kiddo im Krankenhaus umbringen soll. Der Zuschauer kann den Vorgang auf zwei parallel laufenden Bildern verfolgen, weswegen er stärker in den Vorgang einbezogen wird. Im linken Bild liegt die Koma-Patientin Beatrix Kiddo, die sich nicht wehren kann, im rechten Bild bereitet sich die falsche Krankenschwester darauf vor, Beatrix Kiddo zu töten. Der Zuschauer sieht, wie Beatrix Kiddo Elle Driver hilflos ausgeliefert ist und bekommt den Eindruck, dass es keinen Ausweg für sie gibt. Durch die Darstellung des Vorganges auf zwei Bildern nimmt der Zuschauer regelrecht an der Situation teil und spürt noch stärker die Bedrohung, die auf Beatrix Kiddo zukommt.<sup>53</sup> In dieser Szene spielt auch die Musik eine sehr wichtige Rolle, weil sie den Zuschauer in eine Alarmbereitschaft versetzt. Der Song „Twisted Nerve“ ist in dem Sinn ein „cue for alarm“<sup>54</sup>.

An sich hat Musik in Filmen die Aufgabe etwas zu übertragen, was nicht im Bild oder im Dialog enthalten ist, so dass Beziehungen hergestellt werden können und Verknüpfungen, die der Zuschauer sonst nicht erkennen würde.<sup>55</sup> Georg Seeßlen, der die Musik in Tarantinos Filmen in seinem Aufsatz „Zärtliche Zerstörungen“ analysiert, sagt, dass Musik in Filmen die Emotionen in eine Szene überträgt und deshalb als „ein Mittel der Lokalisierung“ angesehen werden kann.<sup>56</sup> So aber nicht bei Tarantino, bei ihm:

„treibt die [Musik die] Intrigen eher voran, als die Dinge zu vertiefen. Sie greift in die Handlung ein; sie verbindet das Widersprüchliche, sie nimmt vorweg und blickt voraus, kurzum: Im Gegensatz zum herkömmlichen Musikgebrauch funktioniert sie bei diesem Regisseur eher als Teil der Syntagmen denn als Element der Paradigmen.“<sup>57</sup>

Weil die Musik also nicht im herkömmlichen Sinn als Unterstützung zum Bild und zum Dialog verwendet wird, bezeichnet Seeßlen die Musik in den Filmen von Tarantino als „dislozierte Musik“<sup>58</sup>, also als eine, die „nicht in die Szene, nicht in die Emotion und

---

53 Fischer, 2004: 228

54 Page, 2005: 19

55 Seeßlen, 2004: 71

56 Seeßlen, 2004: 67

57 Seeßlen, 2004: 67

58 Seeßlen, 2004: 67

nicht in die Geschichte“<sup>59</sup> passt, wie es im Hollywood-Film der Fall ist – sie lokalisiert in dem Sinne nichts.

Auch verwendet Tarantino vorhandene Musik und Songs, lässt sie in seltenen Fällen komponieren.<sup>60</sup> Das hat für den Zuschauer zwei Konsequenzen: erstens kann er mit dem ihm präsentierten Song nun den Film in Verbindung bringen oder anders - er bringt mit dem Song etwas in Verbindung, was er selbst erlebt hat und lässt diese Erfahrung in den Film einfließen. Seeßlen nennt dies „filmische und außerfilmische Erfahrung“<sup>61</sup>, die man eben nicht hätte, wenn die Stücke komponiert worden wären.

Durch die vorhandenen Songs, die in Tarantinos Filmen die Musik ausmachen, kann der Zuschauer neben den eigenen Erlebnissen auch noch das Wissen über die Herkunft des Songs, die Verbreitung (bekannt/unbekannt) und das Image mit einfließen lassen, was sich letztendlich auf das gezeigte Bild im Kino auswirkt.

Edwin Page führt auf, zu welchem Zweck Tarantino die Musik einsetzt<sup>62</sup>:

- (1) cue for alarm: Im Film *Kill Bill* kann dies sehr deutlich gezeigt werden, denn immer, wenn die Braut einen Feind sieht ertönt das gleiche Musikstück („Ironsides“, Komponist: Quincy Jones)
- (2) for entertainment: In vielen Filmen von Tarantino genießt man die Musik, welche die Szene umrahmt. Beispielsweise die Tanzszene in *Pulp Fiction*; „Little Green Bag“ in *Reservoir Dogs*; „L’Arena“ (Komponist: Ennio Moricone), wenn Budd Beatrix in *Kill Bill Vol. 2* lebendig begräbt
- (3) for humorously Ironsides: wenn die Braut in *Kill Bill* mit einem Rollstuhl in der Tiefgarage des Krankenhauses das Auto von dem Pfleger sucht.
- (4) in juxtaposition to the visual events: zum Beispiel die Geräusche des Schwertes, die man während eines Kampfes wahrnimmt
- (5) for crescendo in order to add visual elements: Wenn Beatrix in *Kill Bill Vol. 2* versucht, sich aus dem Sarg zu befreien hilft die Musik „another layer of depth“<sup>63</sup> in diese Szene zu bauen.

---

59 Seeßlen, 2004: 67

60 In *Kill Bill Vol. 2* sind einige Stücke eigens für den Film komponiert worden.

61 Seeßlen, 2004: 65

62 Page, 2005: 19f

63 Page, 2005: 20

Für den Film *Kill Bill* hat Tarantino Musik ausgewählt, die „Verbindungen zu italienischen Genreproduktionen“<sup>64</sup> aufweist, da musikalisch auf drei Western angespielt wird. Nach Seeßlen<sup>65</sup> handelt es sich um: *Il grande Duello*, dessen Hauptmotiv von Luis Bacalov zitiert wird, *La Vendetta é un Piatto che si serve Freddo* und *I Giorni dell'ira*.

Außerdem charakterisiert Seeßlen die Musik von *Kill Bill* als „cool“, weil sie „aufs wesentliche reduziert“<sup>66</sup> ist. Als Beispiel nennt er die Musik, welche die Band „The 5.6.7.8's“ im Film spielt und das Trompetenmotiv aus dem Stück „Green Hornet“ von Al Hirt.

Wie bereits D.K. Holm in seiner Aufstellung von Einflüssen auf Tarantino aufzählte, ist Tarantino ein Fan der Musik aus den 1970er Jahren<sup>67</sup>, was die Soundtracks außerdem belegen.

Die Musik in dem Western *Django Unchained* wurde teilweise extra für den Film komponiert, unter Anderem von Ennio Morricone, dessen Musikstil typisch für das Genre des Italo-Western ist. Dabei stellt sich heraus, dass es auch hier viele Bezüge und Verweise zu anderen Filmen des Western-Genre gibt, die Tarantino als Vorbild dienten.<sup>68</sup>

Auch die Musik der Filme erreicht schnell einen „Kult-Status“ unter den Fans. Den Soundtrack zu *Jackie Brown* beschreibt Seeßlen als ein „Kunstwerk“ und ein „Mix Tape“<sup>69</sup> zugleich, welches einem das Gefühl gibt, man hätte dies von einem Freund erhalten. Da diese Musik die Stimmung transportiert, die man aus den Filmen kennt.

## 2.4 Gewalt als Motiv

*Kill Bill* ist ein Film, der viele Gewaltakte zeigt. Fast jeder Schauplatz verwandelt sich dabei in einen blutbespritzten, man sieht wie Arme und Köpfe den Darstellern abgetrennt wurden. Auch in *Django Unchained* gibt es Bilder, die den Zuschauer beim Anblick zusammenzucken lassen, beispielsweise wenn ein Schwarzer von Hunden zerfleischt wird, weil dieser nichts mehr wert ist – oder wenn zerschossene Kniescheiben in Nahaufnahme gezeigt werden.

---

64 Seeßlen, 2004: 78

65 Seeßlen, 2004: 78f

66 Seeßlen, 2004: 80

67 Holm, 2004: 11

68 Beispielsweise analysiert dies Federico Mancosu in einem Forum von Tarantino Fans im Internet unter: [http://wiki.tarantino.info/index.php/Django\\_Unchained\\_complete\\_soundtrack\\_list\\_with\\_movie\\_references](http://wiki.tarantino.info/index.php/Django_Unchained_complete_soundtrack_list_with_movie_references)

69 Seeßlen, 2004: 77

Öfter schon stand Tarantino in der Kritik, seine Filme seien zu blutig und bildeten ein hohes Maß an Gewalt ab, welches dem Zuschauer suspekt erscheint. Durch seine extremen Übertreibungen erscheinen die Szenen, in welchen die Figuren unter Schmerzen ihren Verletzungen erliegen aber auch gleichzeitig wieder grotesk bis komisch.

Meistens geht in den Filmen im Leben von „some cruel, brutal and violent man“<sup>70</sup> etwas schief, was nur durch gewalttätige Handlungen lösbar zu sein scheint.

Die gezeigte Gewalt baut so eine Spannung für die Handlung auf, die von Entscheidung ist. Den Kern der Erzählungen bildet die Gewalt allerdings nicht<sup>71</sup>, eher Motive<sup>72</sup>. So ist dies auch bei *Kill Bill*: Die Freundin eines Anführers einer Mördergruppe will ein neues Leben starten, was ihn dazu veranlasst sie zu töten. In den Filmen von Quentin Tarantino zahlen eben am Ende alle „bad guys“ für ihre teuflischen Taten.<sup>73</sup>

In seinem Aufsatz „Tarantino’s Films: What are they about and what can we learn from them?“ fragt sich Bruce Russel, ob es trotz der vielen Gewaltszenen in den Filmen von Tarantino auch Moralpredigten gibt. Den Bibelvers, welchen Jules Winnfield in *Pulp Fiction* zitiert (Ezechiel 25,17), ist zwar so nicht in der Bibel zu finden, trotzdem drückt Winnfield damit Barmherzigkeit aus. Und diese Barmherzigkeit denkt Russel auch in *Kill Bill* zu sehen, wenn beispielsweise die Krankenschwester durch einen Anruf von Bill davon abgehalten wird die Braut zu töten, da sie sich nicht wehren kann. Auch scheint Barmherzigkeit vorhanden zu sein, als der Kampf zwischen Vernita und Beatrix unterbrochen wird, als das Kind von Vernita von der Schule nach Hause kommt.

David Kyle Johnson hingegen fragt sich, ob die Gewalt in den Filmen *Kill Bill* mit der asiatischen Philosophie zu rechtfertigen wäre. Er kommt allerdings nur zu dem Schluss, dass lediglich der Mord, den O-Ren Ishii an Matsumoto ausübt nach dem Bushido-Kodex der asiatischen Philosophie gerechtfertigt wäre.<sup>74</sup>

Demnach können die Gewaltdarstellungen in Tarantinos Filmen eher als Stil-Element angesehen werden, da er diese auch durch verschiedene Effekte verstärkt. Dazu zählt Friedrich die Schwarzweiß-Sequenzen, die Animes und Slow-Motion-Aufnahmen und verschiedene akustische Effekte und Musikstücke.<sup>75</sup>

---

70 Russel, 2007: 3

71 Page, 2005: 23

72 Russel, 2007: 3

73 Russel, 2007: 6

74 Vgl. Russel, 2007

75 Friedrich, 2008: 80

Eine Figur wie Beatrix Kiddo in *Kill Bill* überrascht den Zuschauer insofern, als dass dieser sich entscheiden muss, ob er mit ihren Gewaltakten sympathisiert und die Rache gerechtfertigt findet – was für die meisten Zuschauer spätestens am Ende von Vol. 2 der Fall sein dürfte, wenn Mutter und Tochter sich in die Arme fallen – oder ob er gegen diese extreme Gewalt ist, mit welcher sich Beatrix Kiddo rächt.

Dass nicht nur Quentin Tarantino gewalttätige Frauenfiguren entwirft, zeigt Kathrin Friedrich in ihrem Buch „Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm“. Unabhängig vom Filmgenre macht sie ab der Stummfilmzeit Gewalt ausübende Frauenfiguren aus. Allerdings macht sie auch deutlich, dass die dargestellte Gewalt nicht durch den inneren Antrieb gesteuert wird, sondern dass die gewalttätigen Handlungen einen Ursprung haben und meist der letzte Ausweg sind.<sup>76</sup>



Abbildung 1: Elle Driver als Krankenschwester verkleidet in *Kill Bill* Vol. 1



Abbildung 2: Beatrix Kiddo und ihre Tochter B.B. in *Kill Bill* Vol. 2

---

76 Friedrich, 2008: 71ff

### 3 Frauenfiguren im Mainstream-Film

Im Folgenden soll kurz aufgezeigt werden, wie Frauen in Filmen der westlichen Kultur dargestellt werden. Hierbei wird erläutert, inwiefern sie stereotypische Abbilder ihrer Zeitepoche sind.

Hollywood und sein Unterhaltungskino sichert sich seit fast einem Jahrhundert eine weltweite Vormachtstellung, indem mit den produzierten Blockbustern ein möglichst breites Publikum angesprochen werden soll.<sup>77</sup> Als Mainstream-Filme werden nach Robin Britta Georg „Spielfilme bezeichnet, die eine Spieldauer von über 75 Minuten Länge aufweisen und auf ein möglichst breites Publikumsspektrum abzielen. In ihrer Erzählstruktur spielen lebendige Wesen eine Rolle, deren anfänglich beschriebene Situation durch die Aufeinanderfolge der Geschehnisse eine Veränderung erfährt. Der Vertrieb – anders als bei experimentellen oder avantgardistischen Filmen – wird durch den Verleih organisiert und in die Kinos gebracht.“<sup>78</sup>

Der finanzielle Erfolg soll also dadurch garantiert werden, dass möglichst viele Zuschauer sich für den Film begeistern und angesprochen fühlen. Im Klartext heißt das: sowohl weibliche als auch männliche Zuschauer jeden Alters sollen sich für die zu verkaufende Geschichte interessieren. Diese Art des Unterhaltungskinos widerfährt öfters auch der Kritik, da sich der finanzielle Erfolg in Inhalt, Form und Gestaltung der Filme niederschlägt, verbunden mit kommerziellen Vermarktungsstrategien (Merchandising), die wenig Raum für unbekannte Schauspieler, experimentelle Darstellungsformen oder alternative Erzählstrategien lassen. Insofern bedient sich Unterhaltungskino eher bewährten Handlungsmustern und populären Elementen, von denen angenommen wird, dass sie beim Zuschauer beliebt sind. Beispielsweise folgt jede „romantic comedy“ dabei in der Regel dem gleichen Muster: „*Boy meets girl-, boy loses girl-, boy gets girl*“ [Herv. d. Verf.]<sup>79</sup>.

---

77 Elsaesser, 2009: 19

78 Georg, 2010: 8

79 Elsaesser, 2009: 16

Die Autorin Alexandra Rainer vertritt in ihrem Buch „Hollywoods märchenhaftes Frauenbild“ die These, dass Frauen in Mainstream-Filmen in ein patriarchalisches Rollenbild gepresst werden, welches den Erzählmustern von Märchen gleicht; dabei spricht sie sogar von der „totale[n] Vernichtung der unabhängigen Frau“<sup>80</sup>.

Sie sagt, dass Märchenmotive aufgegriffen werden und sich das in den Figurenkonstellationen zeigt:

„So werden Siegerfrauen als Hexen dargestellt, kinderlose Frauen als Hysterikerinnen oder unabhängige und selbstständig arbeitende Frauen als Gefährdung der Gesellschaft.“<sup>81</sup>

Ziel der Mainstream-Filme ist in ihren Augen „die Wiederherstellung der traditionellen Familie mit dem Mann als Oberhaupt, dem sich die Frau freiwillig und glücklich unterordnet“<sup>82</sup>.

Durch die präsentierten Handlungsmuster, die dem Zuschauer aufgrund kultureller Tradition aus Märchenerzählungen (im kollektiven Unterbewusstsein) bekannt sind, fällt eine Identifikation mit den Figuren leichter, was auch darin begründet liegt, dass die präsentierten Charaktere auf die Zielgruppe zugeschnitten sind und auf eben diese Identifikation abzielen. Dabei können die Figuren im Film die Erwartungshaltung, Phantasien und Sehnsüchte des Zuschauers bestätigen, so dass sie diesem als Vorbild dienen, insofern eine Identifikation stattgefunden hat.<sup>83</sup>

Auch prägt die Darstellung patriarchaler und stereotypischer Rollenbilder die Sehgewohnheiten des Publikums<sup>84</sup>, was zur Folge hat, dass sich Zuschauer nicht mit den ihnen präsentierten Klischeemustern auseinandersetzen, geschweige denn kritisch hinterfragen, sondern sie als Abbild der Realität wahrnehmen. Auf diese Weise überträgt der Hollywoodfilm auch Ansichten über Rollenbilder:

„Das heißt, daß die Traumfabrik seit ihren Frühzeiten nicht nur Richter über Gut und Böse spielt, sondern ebenso unentwegt die Geschlechteridentität definiert und klarstellt, was es bedeutet eine Frau oder ein Mann zu sein.“<sup>85</sup>

---

80 Rainer, 1997: 12

81 Rainer, 1997: 12

82 Rainer, 1997: 13

83 Georg, 2010: 7

84 Georg, 2010: 8

85 Peitz, 1995: 66



Dass man Stereotypen ausmachen kann und sich diese in der Filmgeschichte widerspiegeln, zeigt Robin Britta Georg in ihrem Buch „Goodwives, Karrierefrauen und andere Heldinnen. Zur Konstruktion des Weiblichen. Frauenbilder in der Filmgeschichte“. Für die Stummfilmzeit nennt sie Heilige und Femmes fatales. In den 1920er bis 1930er Jahren der Filmgeschichte sind es Mondäne und Flapper, die sie als Stereotype anführt. In den 1940er Jahren sind vor allem Pin-up-Girls und Karrierefrauen die in Hollywood-Filmen dargestellt worden, in den 1950er Jahren waren es die Goodwives. In den 1960er Jahren dominierten männliche Darsteller im Kinospießfilm und in den 1970er Jahren wurden vor allem realistische Frauenbilder in Filmen gezeigt. Die 1980er Jahre sind geprägt von neuen Kämpferinnen, und in den 1990er Jahren gibt es dann sehr viele weibliche Hauptrollen in Spielfilmen, die Lolitas, Ehefrauen und Bräute verkörpern, auch lesbische Protagonistinnen tauchen nun vereinzelt auf.

Die Karrierefrauen in den Filmen der 1940er Jahre sollten die im realen Leben arbeitenden Frauen motivieren, da sie in der Arbeitswelt unentbehrlich waren – mit dem Hintergrundwissen, dass zu jener Zeit die Frauen in der amerikanischen Rüstungsindustrie arbeiteten. „Hollywood sorgte für die mythische Überhöhung der patriotischen Notwendigkeit“<sup>86</sup>, schreibt Christiane Peitz. Denn das männliche Publikum war als Arbeitskraft nicht verfügbar, sondern leistete Kriegsdienst in Europa und im Pazifik. Die Botschaft sollte sein, „daß Frauen so klug, so stark und so erfolgreich sein können wie Männer“<sup>87</sup>. Nach Kriegsende verloren die meisten Frauen ihren Arbeitsplatz in der Rüstungsindustrie und mussten im übertragenen sowie wörtlichen Sinne wieder zurück „an den Herd“. Auch dies propagierte der Hollywoodfilm, indem er zu transportieren versuchte, dass jede Frau verheiratet sein solle, um sich dann um Haus und Kinder zu kümmern: „Es folgt die Zeit der Pin-ups und Sex-Göttinnen, der großen Busen und ätherischen Schönheiten, von Marilyn Monroe und Jane Russel. Gefragt waren die Heiratswilligen.“<sup>88</sup>

Man kann also davon ausgehen, dass das Bild von Frauen bis in die 1960er Jahre relativ eindimensional war und durch männlich geprägte Rollenklischees bestimmt worden ist. Meist verkörperten die Schauspielerinnen typisch weibliche Rollen (Mutter, Ehefrau). Aus diesem Grund hat sich quasi als Protestreaktion in den 1930er Jahren der „Frauenfilm“ etabliert. Frauenfilmmacherinnen versuchten weibliches Selbstbewusstsein in den Vordergrund zu stellen, indem Themen verarbeitet wurden, welche für

---

<sup>86</sup> Peitz, 1995: 49

<sup>87</sup> Peitz, 1995: 50

<sup>88</sup> Peitz, 1995: 50

weibliche Zuschauerinnen von höherem Interesse waren, als für männliche Zuschauer (wie familiäre Gewalt, Abtreibung).<sup>89</sup>

Fakt ist, dass sich die Blockbuster aus Hollywood mit ihren typischen Handlungsmustern und Abbildern von Stereotypen in unterschiedlichen Genres in wirtschaftlicher Hinsicht nach wie vor gegen andere Filme, wie beispielsweise das Independent-Kino behaupten. Hier steht nicht der kommerzielle Erfolg im Vordergrund, sondern eine andere ästhetische Umsetzung, die von den Charakteristika des klassischen Hollywood-Blockbusters abweichen. So lassen sich auf den ersten Blick auch in den Filmen von Quentin Tarantino demnach keine stereotypen Frauenbilder ausmachen. Uma Thurman als Beatrix Kiddo tritt in *Kill Bill* als eine professionelle Killerin auf, deren Hauptziel, die Rache, sie eisern verfolgt. Auch ihre Gegenspielerinnen sind keine weiblichen Rollen, mit denen sich der Zuschauer ohne Weiteres identifizieren kann oder die dem Schönheitsideal von Blockbustern folgen.

Bereits in *Jackie Brown* (1997) besetzt Quentin Tarantino die Hauptrolle mit einer Frau, während noch in seinem ersten Langfilm *Reservoir Dogs* (1992) weder eine Frau spricht, noch überhaupt eine Frauenrolle besetzt ist.<sup>90</sup> In *Kill Bill Vol. 1* und *Vol. 2* hingegen wurde der Schwerpunkt sogar auf die Frau gelegt, da nicht nur die Hauptrolle durch diese besetzt wurde. Bis zu der Erscheinung des Rachefilms wurde Quentin Tarantino auch vorgeworfen, dass er die Frau zu wenig in seinen Filmen beachte.<sup>91</sup> Er galt bis dahin als „masculine director“<sup>92</sup>. Kritiker werfen Tarantino allerdings auch vor, dass die Braut in *Kill Bill* zu wenig Text habe. Das liegt aber darin begründet, dass Tarantino hier der Tradition des Hong-Kong-Kinos folgt, in welchen die Frauen nicht durch Worte überzeugen.<sup>93</sup> Auch tritt die Frau in asiatischen Filmen oft nicht als Heldin auf, sondern ist dem Zuschauer als Rächerin bekannt.

In einem Interview mit Peter Körte beschreibt Tarantino die Braut Beatrix Kiddo wie folgt: „Uma Thurmann ist sehr sympathisch, aber zugleich ist sie monströs, sie ist auf einer selbstmörderischen Mission, man soll auch ein bisschen Angst vor ihr haben.“<sup>94</sup>

---

89 Faulstich, 2005: 225ff

90 Holm, 2004: 20

91 Holm, 2004: 136

92 Holm, 2004, 136

93 Körte, 2004b: 29

94 Körte, 2004a: 10

Anders ist das Frauenbild in *Django Unchained* gezeichnet, da die Figur der Broomhilda an Brunhilde aus dem nordischen Sagenkreis angelehnt ist. Im Kern ist es die Erzählung von einer Prinzessin, die gefangen gehalten wird als Sklavin und die von ihrem Geliebten, Django, befreit wird.



Abbildung 3: Beatrix Kiddo, „sympathisch aber monströs“, auf dem Weg zu Bill in *Kill Bill Vol. 2*



Abbildung 4: Broomhilda trauernd auf dem Bett, an der Wand der Schatten von Django, ihrem Retter in *Django Unchained*

## 4 Film- und Figurenanalyse

Im Folgenden sollen die Filme *Kill Bill* und *Django Unchained* analysiert werden. Im Mittelpunkt der Analyse stehen die weiblichen Hauptfiguren.

### 4.1 Methodisches Vorgehen und theoretische Grundlagen

Auf die Forschungsfrage soll mit Hilfe der Filmanalyse geantwortet werden. Mit der Filmanalyse ist immer ein Erkenntnisinteresse verbunden. Im Falle dieser Arbeit soll die Darstellung der Frau in Quentin Tarantinos Filmen *Kill Bill* und *Django Unchained* untersucht werden.

Lothar Mikos unterscheidet zwischen fünf Ebenen des Erkenntnisinteresses der Filmanalyse: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung sowie Kontexte.<sup>95</sup> Der Forschungsfrage folgend wird somit nicht eine vollständige Filmanalyse angestrebt, die erstens den Umfang dieser Arbeit sprengen würde und die zweitens, zur Beantwortung der Forschungsfrage nicht erforderlich ist, sondern es wird eine Filmanalyse durchgeführt, die sich jeweils auf die weibliche(n) Hauptfigur(en) im Film konzentriert. Wenn auch das Hauptaugenmerk auf die Figuren beschränkt ist, so sollen dennoch wichtige Aspekte der anderen Ebenen des Erkenntnisinteresses nach Mikos, die zur Beantwortung der Forschungsfrage dienlich sind, mit herangezogen werden. Der Analyseteil besteht demnach aus einer Figurenanalyse, die eingebettet in eine Filmanalyse ist.

Für die Filmanalyse wird ein hermeneutischer Zugang gewählt. Anders als bei einer Inhaltsanalyse, die sich mit der Häufigkeit bestimmter Merkmale eines Textes beschäftigt, „setzt sich die literarische Hermeneutik mit dem *Sinnverstehen künstlerischer Texte* auseinander“ [Herv. d. Verf.]<sup>96</sup>. In der Hermeneutik geht es um die Interpretation von Texten und sie hat den Anspruch auch nicht Offensichtliches sichtbar zu machen.<sup>97</sup> Da

---

<sup>95</sup> Mikos, 2004: 39

<sup>96</sup> Hicketier, 2001: 32

<sup>97</sup> Hicketier, 2001: 32

die hermeneutische Filmanalyse von der Mehrdeutigkeit (Polysemie<sup>98</sup>) von Texten ausgeht, versucht sie die verschiedenen „*Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale*“ [Herv. d. Verf.]<sup>99</sup> aufzudecken um so eine Mehrdeutigkeit sichtbar zu machen. Im Falle dieser Arbeit werden die verschiedenen möglichen Lesarten der weiblichen Figuren in Tarantinos Filmen untersucht. Es sollte darauf hingewiesen werden, dass einer hermeneutischen Filmanalyse immer etwas Subjektives anhaftet, da das Ergebnis der Analyse nicht eindeutig reproduziert werden kann.

Die Untersuchung der Beispielfilme erfolgt auf der Basis von Repräsentation und Intertextualität. Repräsentation ist „die Produktion von Bedeutung durch Sprache“<sup>100</sup>. Wobei Sprache nicht nur die gesprochene und geschriebene Sprache beinhaltet sondern viel mehr als Zeichensystem begriffen wird in der durch Zeichen Bedeutungen produziert werden. So kann auch ein Film als Sprache oder Zeichensystem gelten in der die verschiedenen Zeichen (Bilder, Töne, Sprache, Grafik, Musik, Soundeffekte, Schrift, etc.) für Dinge in der realen Welt stehen können. So kann zum Beispiel auch eine bestimmte Musik Gefühle und Assoziationen hervorrufen, die der Zuschauer auf verschiedenste Art interpretieren kann. So kann zum Beispiel eine Frau im Film durch Musik, Gestik, Mimik, Kleidung, Dialoge, etc. unterschiedlich dargestellt werden und durch die verschiedensten Interpretationsmöglichkeiten der Zeichen auch unterschiedlich wahrgenommen werden. Wichtig ist hervorzuheben, dass es sich bei den im Film gezeigten Frauen nicht um die Abbildung von Frauen in der Realität handelt, sondern um eine Repräsentation einer möglichen Realität. Es zeigt Ideen und Überzeugungen über Frauen in einer bestimmten Gesellschaft und aus einem bestimmten Blickwinkel heraus. Somit korrespondiert jede Repräsentation, ob nun einer Frau, eines Mannes oder jeglicher anderer sozialer Gruppen, mit den sozialen Strukturen in der Gesellschaft.

Relevant wird die Frage nach der Darstellung der Frau im Film wenn man sich die kommunikative Ebene der Repräsentation ansieht. Die Rezeption und Aneignung von Filmtexten wird „zu einer kontextuell verankerten gesellschaftlichen Praxis“<sup>101</sup>. Denn Rezeption ist immer verbunden mit dem Bezug zur eigenen Lebenswelt und leitet somit die Bedeutungszuschreibung. Da Filme nicht nur eine Bedeutung zulassen sondern polysem, d.h. vielstimmig, sind, kommt es durch die Rezeption zu vielerlei produzierten

---

98 Siehe John Fiske, 1987

99 Hicketier, 2001: 32

100 Hall, 2001 28.

101 Winter, 1997: 54.

Bedeutungen.<sup>102</sup> Dadurch wird allerdings auch offensichtlich, dass es einem einzelnen Wissenschaftler unmöglich ist jede Bedeutung herauszuarbeiten.

Figuren sind stets in Kontexte eingebunden um sie interpretieren zu können. Laut Mikos sind in der Filmanalyse besonders fünf Kontexte wichtig, wonach Filme analysiert werden können: Gattungen und Genres, Intertextualität, Diskurs, Lebenswelten und Produktion und Markt.<sup>103</sup> Für die angestrebte Analyse dieser Arbeit wird besonders der Kontext der Intertextualität fokussiert denn die Handlungen und Figuren in Tarantinos Filmen sind meist durch komplexe intertextuelle Bezüge geprägt.

Intertextualität meint, dass jeder Text in Beziehung zu allen anderen Texten steht. Demnach steht beispielsweise jeder Quentin Tarantino Film (Regie oder Drehbuchautor) in Beziehung zu allen anderen Filmen mit und von Quentin Tarantino. *Kill Bill Vol 1* und *2* steht somit in Beziehung mit *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Django Unchained*, etc. Diese intertextuellen Bezüge müssen den Zuschauern nicht notwendigerweise bekannt sein um die Filme und Figuren darin interpretieren zu können<sup>104</sup>. Dennoch ist es hilfreich um eine bestimmte Linie in Tarantinos Arbeit zu erkennen, die gekennzeichnet ist durch übermäßig viele Bezüge zu den verschiedensten Arten der Geschichtserzählung (Sagen, Märchen, historische Ereignisse, Werke der Filmgeschichte, etc.). Zudem ist die Einbettung eines Films in den Kontext der gesamten Filmographie von Quentin Tarantino hilfreich um ein Werk und dessen Figuren besser zu interpretieren. Aber auch der weit größere Kontexte, wie zum Beispiel der eines bestimmten Genres (Western, Martial-Arts Filme, Blaxploitation Filme), ist im Zusammenhang mit Tarantinos Werken besonders wichtig. Darauf wird in den folgenden Kapiteln immer wieder eingegangen.

---

102 Mikos, 2004: 101. siehe auch Fiske, 1987: 90, Mikos 2001: 363.

103 Ders., 2004: 35.

104 Eine ausführliche Beschreibung von Intertextualität in Fernsehtexten, auch im Zusammenhang mit Schauspielern und Figuren, gibt John Fiske in *Television Culture* (1987). Fiske legt in seinem Buch zwar den Fokus auf Fernsehprogramme, allerdings kann man seine Beobachtungen genauso gut auf Filme beziehen.

## 4.2 *Kill Bill Vol. 1 und 2*

### 4.2.1 Einordnung, Handlungsstrukturen und intertextuelle Bezüge

*Kill Bill* ist ein epischer Actionfilm, der aufgrund seiner Länge in zwei Teilen produziert worden ist. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Braut, alias Beatrix Kiddo, ein ehemaliges Mitglied eines Auftragskiller-Teams, der „Deadly Viper Assassination Squad“, die nun auf einem Feldzug gegen ihre Kolleginnen und Kollegen ist, um sich an der Ermordung ihrer Freunde, ihres Verlobten, ihres Kindes und dem versuchten Mord an ihr zu rächen. Nachdem sie im Krankenhaus nach vier Jahren vom Koma erwacht und die Macht über ihren Körper wiedererlangt hat, erstellt sie eine Liste von fünf Personen, die sie auf ihrem Rachefeldzug töten will, mit dem Endziel: Bill. Bill ist der Anführer des Killerkommandos gewesen und ist außerdem, wie man später erfährt, der Ex-geliebte Beatrix' und Vater ihres Kindes. Wegen ihm und seiner gefährlichen Umgebung als Killer hat sie Bill heimlich verlassen um ihrem Kind ein normales Leben zu bieten und ihrer Rolle als sorgende Mutter nachzukommen. Er ist es auch, der ihr den vermeintlich tödlichen Kopfschuss zufügt. Nach und nach tötet sie ihre Peiniger: Vernita Green, Oren Ischii<sup>105</sup>, Budd<sup>106</sup>, Elle Driver<sup>107</sup>. Als sie endlich zu Bill gelangt, erfährt sie, dass ihre Tochter am Leben ist und die letzten vier Jahre bei ihrem Vater aufgewachsen ist. Dennoch tötet sie Bill. Am Ende sieht man sie erlöst, glücklich und vereint mit ihrer Tochter.

Die Erzählweise des Films<sup>108</sup> ist asynchron, in Kapitel unterteilt und weist vor allem eine extrem hohe Dichte an intertextuellen Bezügen auf. Quentin Tarantino, nicht verlegen seine Inspirationsquellen bekannt zu geben, erklärt *Kill Bill* als eine „duck press of all the grindhouse cinema“<sup>109</sup>, eine wilde Zusammenstellung von verschiedensten Elementen aus Exploitationfilmen, die üblicherweise in grindhouse cinemas, kleinen urbanen

105 Auf ihrer Liste steht O-ren Ischii als erste und man sieht, dass ihr Name bereits durchgestrichen ist als Beatrix Vernitas Namen durchstreicht. Durch die asynchrone Erzählweise und die Absicht das Klimax von den ausdrucksstarken Actionszenen nicht schon am Anfang des Filmes auszuspielen, sieht der Zuschauer die Ermordung in dieser Reihenfolge.

106 Der Versuch Budd zu töten scheitert. Er wird aber später durch Bisse einer Black Mamba getötet, die Elle Driver für ihn in einen Geldkoffer gesetzt hat. Somit tötet Beatrix Budd zwar nicht persönlich, aber dennoch metaphorisch wenn man bedenkt, dass ihr Codename des ehemaligen Killerkommandos „Black Mamba“ war.

107 Der Zuschauer erfährt nicht ob Elle wirklich stirbt oder nicht. Sie wird allerdings von Beatrix geblendet und somit gepeinigt und entwaffnet. Mit der Black Mamba in Budds Wohnwagen wird sie blind zurückgelassen.

108 Wenn hier von einem Film gesprochen wird, bezieht sich dies auf beide Teile.

109 Campbell, 2003

Kinos, die in den 1960er bis 1980er Jahren voranging Filme des „world cinemas“<sup>110</sup> zeigten, liefen.

Schon im Vorspann von *Kill Bill* Vol. 1 wird der Bezug zum World Cinema sichtbar: Nach Einblendung des Logos der Produktionsfirma Miramax folgt ein asiatisches Bildformat, das auf die Martial-Arts-Filme hinweist, die in den 1970er Jahren in den Shaw Studios in Hongkong gedreht wurden. Diese Einblendung gibt schon vorab den textuellen Zusammenhang zu eben jenen asiatischen Martial-Arts-Filmen. Darauf folgt eine Titeltarte „Our Feature Presentation“, wie man sie in den späten 1960er und 1970er Jahren in den Kinos der USA gebrauchte<sup>111</sup>. Sie deutet auf die Beziehung zu den „grindhouse cinema“ Filmen hin. Dazu gehörten Filmgenres wie Martial-Arts, Jidai-Geki und Spaghetti-Western, sowie amerikanische Blaxploitation-Filme, die in *Kill Bill* zitiert werden. Quentin Tarantino selbst nennt seine drei größten Einflüsse in einem Interview: „the old school Shaw Brothers films from the 1970s, the pop samurai movies – „not the Kurosawa stuff“ – and Spaghetti-Westerns“<sup>112</sup>.

Die Teilung der Geschichte um den Rachefeldzug von Beatrix Kiddo wird nicht nur durch die zwei Teile sichtbar sondern es erfolgt auch eine mehr oder weniger intertextuelle Teilung. So ist der erste Teil der Geschichte vor allem beeinflusst durch Martial-Arts und Jidai-Geki Filme, während im zweiten Teil besonders der Einfluss von Spaghetti-Western sichtbar wird.

Auf die Einblendung, die auf die Martial-Arts Filme der Shaw Studios hinweist, und die, die an die Grindhouse-Filme erinnert, folgt die Einblendung eines angeblichen klingonischen Sprichwortes<sup>113</sup>, das lautet: „Rache ist ein Gericht, das am Besten kalt serviert wird“<sup>114</sup>. Hier deutet Tarantino auf das Motto der beiden Filme hin, denn das Motto in *Kill Bill* ist Rache. Die Braut ist auf einem Rachefeldzug, um sich an allen ihren Peinigern zu rächen. Aber nicht nur sie verkörpert das Rachemotiv, sondern auch andere Charaktere üben Rache aus. Die Initialzündung für Beatrix' Rachefeldzug ist die Rache, die Bill an ihr ausübt. Er ist der Betrogene, der Vater von Beatrix' ungeborener Tochter und ihr Ex-geliebter, der verlassen und zugleich noch ersetzt wurde durch

---

<sup>110</sup> Campbell, 2003

<sup>111</sup> Ebd., 2004: 17

<sup>112</sup> Campbell, 2003

<sup>113</sup> Hier macht Tarantino eine Referenz zu *Star Trek*.

<sup>114</sup> Um den Lesefluss nicht zu erschweren, werden Zitate von der deutschen Version verwendet. Im Falle einer inhaltlichen Abweichung wird die Originalversion zitiert.



einen anderen Mann, den Beatrix heiraten will um mit ihm ihr Leben zu verbringen. Aus Rache veranlasst Bill das Massaker an Beatrix und ihren Freunden. Auch der Bruder von Bill, Budd, der ebenfalls Mitglied des Killerkommandos ist, will sich an Beatrix rächen weil sie Bill das Herz gebrochen hat. „Warum hast du meinem Bruder das Herz gebrochen?“<sup>115</sup>, sagt er zu Beatrix bevor er sie lebendig begräbt. Rache wird ebenfalls in der Geschichte um O-ren Ishiis Vergangenheit sichtbar. In einer Rückblende erfährt der Zuschauer, dass sie im Alter von neun Jahren die Ermordung ihrer Eltern mit ansehen musste und wie sie sich später an deren Mördern gerächt hat.

Das Rachemotiv ist allgegenwärtig. Eine Anlehnung an Rape-and-revenge-Filme wird in der Krankenhausszene sichtbar. Beatrix, die gerade aus dem Koma erwacht, soll gleich darauf Opfer einer Vergewaltigung werden. Der Pfleger Buck vermittelt Frauen im Koma an Männer, die Geld dafür bezahlen sich an den hilflosen Frauen sexuell zu befriedigen. Als der Mann, über ihr gebeugt, kurz davor ist sie sexuell zu missbrauchen, sieht man im nächsten Bild nur den toten Mann blutverschmiert auf ihrem Bett liegen. Als der Pfleger Buck hereinkommt und Beatrix ihn wiedererkennt als der Mann, der sie vergewaltigt hat als sie im Koma lag, tötet sie auch ihn.

In der Welt, in der *Kill Bill* spielt, hat jeder ein Verständnis dafür, dass jeder ein Recht auf Rache hat, dem Unheil zugefügt worden ist. Als Bill seinen Bruder vor Beatrix warnt, sagt Budd: „Diese Frau verdient ihre Rache und wir verdienen den Tod, aber andererseits, sie genauso“<sup>116</sup>. Auch Beatrix akzeptiert, dass sich Nikki, die Tochter von Vernita Green, an ihr für die Ermordung ihrer Mutter später rächen könnte und lässt Nikki wissen: „Wenn du erwachsen bist und du das immer noch nicht verdaut hast – ich warte auf dich.“<sup>117</sup> Dieses Verständnis von Rache, die ausgeführt wird, findet man in der Kultur der japanischen Samurai.<sup>118</sup> Wenn Ehre verletzt wird, muss sie wieder hergestellt werden. Es ist nichts wovon man wegläuft, sondern es wird erwartet, dass man Rache ausübt. Die Ausübung der Rache um die Ehre wiederherzustellen ist besonders durch die Vermeidung von Schande motiviert. In *Kill Bill* wird die Rache besonders durch Aggression und das Gefühl der Ungerechtigkeit motiviert, dennoch wird jede Rache (bis auf die von Nikki) ausgeführt. Eiko Ikegami, eine japanische Professorin, die die Samuraikultur studierte, schreibt in ihrem Artikel „Shame and the Samurai“, „concepts of shame and honour helped to construct the collective identity of the samurai that differentiated this category of warriors from the rest of Japanese society“<sup>119</sup>. Die

115 *Kill Bill* Vol. 2, 2004 Im englischen wird seine Absicht deutlicher: „This is for breaking my brother's heart“

116 *Kill Bill* Vol. 2, 2004

117 *Kill Bill* Vol. 1, 2003

118 Klatten, 2011: 17

119 Ikegami, 2011: 1352

Bezüge zur Samuraikultur im Film wird durch die Charaktere sichtbar. Demnach erkennt man auch bei Beatrix Charakterzüge, die in der Samuraikultur typisch waren.

#### 4.2.2 Beatrix Kiddo – Killerin, Mutter, Frau

*Kill Bill* ist ein Gesamtwerk, das geprägt ist durch unzählig viele intertextuelle Bezüge, besonders zu Filmen des World Cinemas, im Speziellen zu Martial-Arts Filmen, Jidai-Geki Filmen und Spaghetti-Western. Im Zentrum der Geschichte steht Beatrix Kiddo, die Braut, die auf ihrem Weg ist Rache zu üben. Um sie soll es im nächsten Kapitel ausführlich gehen.

Die Braut alias Black Mamba alias Arlene Machiavelli alias Beatrix Kiddo alias Mami, ist eine Frau mit vielen Fassetten, die aber erst im Verlauf des Films sichtbar werden. Die verschiedenen Charaktereigenschaften und sozialen Rollen die sie verkörpert, sollen in den nächsten Abschnitten ausführlich analysiert werden um der Frage nachzugehen, welches Rollenbild der Frau die Hauptperson in *Kill Bill* repräsentiert.

Beatrix Kiddo (Uma Thurman) ist eine großgewachsene, schlanke, attraktive, weiße Frau mit blauen Augen und blondem Haar. Durch ihr Aussehen verkörpert sie durchaus das weibliche Schönheitsideal der westlichen Industrieländer. Dennoch stellt sie nicht die perfekte schöne Frau dar wie in anderen Filmen, in denen Frauen kämpfen. Im Unterschied zu *Charlie's Angels* in dem die weiblichen Hauptdarstellerinnen mit tadellosem Makeup, perfekter Frisur und unverschwitzten einen Kampf beenden, sieht man Beatrix an, dass sie gekämpft hat. Blutverschmiert, mit zerzaustem Haar und zerrissenen Sachen beendet sie ihre Kämpfe. Amanda Davis, die sich mit Popular Culture und der Darstellung von zeitgenössischen Actionheldinnen beschäftigt, beobachtet, dass „[w]hen Beatrix cries, her face is red, her eyes are puffy, and her face is twisted in anguish and despair. .. The heroine seems to have no problem sacrificing visual perfection in order to portray raw, believable emotion.“<sup>120</sup> Somit trotz Beatrix der traditionellen Vorstellung, dass Frauen in Filmen zu jeder Zeit perfekt aussehen müssen, egal in

---

<sup>120</sup> Davis, 2011: 17

welch schwierigen Situationen sie sich befinden.<sup>121</sup> Zudem wird im Unterschied zu anderen weiblichen Actionheldinnen, wie zum Beispiel Lara Croft, Beatrix' Körper nicht erotisiert.<sup>122</sup> Die Kamera gleitet nicht über ihren Körper wie es bei Lara der Fall ist. Keine der Frauen in *Kill Bill* wird von der Kamera erotisiert.

Vergleicht man die Kleidung die Beatrix trägt, ob nun im Kampf oder nicht, mit der Kleidung von anderen weiblichen Actionheldinnen im Film, so bemerkt man, dass Beatrix nicht zu viel auf Äußerlichkeiten achtet. Sie hat keine hohen Schuhe an und trägt auch keine knappen Röckchen und weit geöffnete Blusen um ihre Reize gegenüber den meist männlichen Gegnern auszuspielen. Sie trägt zwar meist eng anliegende Kleidung, die aber wohl eher eine praktische Funktion hat um im Kampf beweglicher zu sein als dass sie jemanden anderes durch ihre Schönheit beeindrucken will. Sie wird somit nicht zum Sexsymbol wie zum Beispiel die Figur der Lara Croft oder die Agentinnen in *Charlie's Angels*.

Die heutige Gesellschaft verlangt viel von Frauen. Auf der einen Seite werden sie dazu ermutigt eine berufliche Karriere anzustreben, auf der anderen Seite sollen sie aber auch ihre Pflichten als Frau und Mutter erfüllen. Beatrix ist ein, wenn auch nicht sehr konventionelles, aber dennoch gutes Beispiel für eine Frau, die sowohl eine Karriere hatte, aber sich, als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt, dazu entscheidet für ihr Kind Sorge zu tragen und ihren Mutterpflichten nachzukommen. Der Beruf als Auftragsmörderin und die Mutterschaft sind die zwei ausgeprägtesten Elemente ihrer Identität, von denen der Zuschauer im Film erfährt. Und auch wenn die Ambivalenz zwischen dem Beruf der Auftragsmörderin und die soziale Rolle als Mutter extrem groß ist, so versteht Beatrix es doch ihre Prioritäten richtig zu verteilen. Sie gibt ihre Karriere auf um sich um ihr Kind zu kümmern. Somit vereinen sich diese beiden Identitätsmerkmale auf eine Person. Die Frauen in der heutigen Gesellschaft stehen teilweise vor dem selben Problem: Karriere oder Familie. Denn es sind traditionell die Frauen, denen die Aufgabe der Kindererziehung zufällt.

In ihrer Aufgabe als Mörderin oder Kriegerin und als Mutter spiegeln sich auch die beiden Seiten ihrer Persönlichkeit, ihre männlichen und ihre weiblichen Charaktereigenschaften. Während gemein hin für Frauen Charaktereigenschaften angenommen wer-

---

<sup>121</sup> Davis, 2011: 17

<sup>122</sup> Smelik, 2007: 100

den wie Emotionalität, Zuneigung, Fürsorge, Höflichkeit und körperliche Schwäche, gelten Männer typischerweise als stark, mutig, wortkarg und im Gegensatz zu Frauen eher als emotionsarm.

Der Zuschauer erfährt im Film nichts über Beatrix' Kindheit, Jugend oder Herkunft. In der, biographisch gesehen, ersten Darstellung von Beatrix' Leben sieht man sie als Schützling und Geliebte von Bill bevor sie am nächsten Morgen aufbricht um beim alten Meister Pai Mei zur Kriegerin ausgebildet zu werden. Welche Schulausbildung sie hat, woher sie kommt, oder wie sie Bill überhaupt kennengelernt hat, erfährt der Zuschauer nicht. Über ihre Motivation eine Mörderin zu werden, gibt es ebenfalls keine Hinweise. Somit bekommt man den Eindruck, Beatrix sei die geborene Kämpferin. Auch Bill ist der Ansicht, es liege in ihrer Natur eine Killerin zu sein. Er vergleicht sie mit Superman, der als Superman geboren wurde und dessen Verkleidung die von Clark Kent ist: „Und was sind die Charakteristika von Clark Kent? Er ist schwach, er hat wenig Selbstbewusstsein, er ist ein Feigling. Clark Kent ist Supermans Kritik an der menschlichen Spezies. So wie Beatrix Kiddo und Mrs. Thommy Plympton.“<sup>123</sup> Er spielt darauf an, dass Beatrix sich selbst verleugnen wollte indem sie vortäuscht Arlene Machiavelli zu sein, die Verlobte von Thommy Plympton. Er sagt weiter: „Du bist eine Killerin, von Natur aus eine Killerin.“<sup>124</sup> Auch Beatrix gibt zu, dass sich jeder einzelne Mord auf ihrem Rachefeldzug zu Bill gut angefühlt hat.

In der Ausbildung bei Pai Mei gibt sie sich ehrfürchtig und unterwürfig aber äußerst willensstark. Sie lernt ihre Emotionen zu unterdrücken und gewinnt dadurch an Stärke und Kraft. Zu zeigen wie eine Frau zur Kriegerin ausgebildet wird, ist sehr ungewöhnlich, denn denkt man an Filme wie *Karate Kid*, *Star Wars* oder *The Matrix*, sind es meist junge Männer, die zum Kampf ausgebildet werden. So ist es vermutlich für den Zuschauer schon allein gegensätzlich zu den allgemeinen Vorstellungen über Frauen als Vertreterinnen des „schwachen Geschlechts“ diese dann im Film durch eine harte Ausbildungszeit gehen zu sehen. Natürlich gibt es auch Ausnahmen, wie zum Beispiel der Film *Die Akte Jane*.

---

123 Kill Bill Vol. 2, 2004

124 Kill Bill Vol. 2, 2004

Man sieht in Beatrix als Kämpferin/Mörderin einige Charaktereigenschaften von Samuraikriegern, die, mit sehr wenigen Ausnahmen<sup>125</sup>, männlich waren. Muro Kyuso, ein Schüler Konfuzius' schrieb im 17. Jahrhundert über die Samurai: „The disciplined and rightful attitude of the samurai should include the following: not to speak falsehood; not to work for selfish gain; to keep the mind straightforward and honest; simplicity in external appearance; to maintain a disciplined and courteous bearing, neither flattering one's superiors nor being arrogant toward one's juniors; to keep promises unfailingly; and not to ignore another in hardship“<sup>126</sup>.

Obwohl Beatrix' Rachefeldzug aus sehr selbstsüchtigen Gründen geschieht, so verläuft die Ausführung ihrer Rache doch nach den Werten der Samurai. Sie lügt nie, ihr Geist ist stets klar und auf ihr Ziel gerichtet, sie ist willensstark und immer ehrlich, trägt keine auffällige Kleidung, sie hält ihre Versprechen und ist sehr diszipliniert.

In erster Linie ist sie eine exzellente Schwertkämpferin. Nichts kann ihr und ihrem Hatori Hanzo Schwert in die Quere kommen. Sie tötet die Crazy 88, die Gruppe um O-ren Ishii und auch O-ren selbst durch ihr Schwert. Aber auch ohne Waffen ist sie sehr gefährlich. Pai Mei lehrte sie den Three-Inch-Punch, der es ihr ermöglichte ohne Werkzeuge nur mit ihrer Hand und ihrem Geist bewaffnet, sich aus dem Grab zu befreien, in dem sie von Budd lebendig begraben wurde. Außerdem erlernte sie, wie man mit einer Hand das Auge seines Gegners herausreißen kann, um ihn unschädlich zu machen. Im Kampf mit Elle Driver wendet sie dieses Wissen an und reißt ihr das Auge heraus, so wie es ihr Lehrmeister Pai Mei vor ihr mit dem anderen Auge gemacht hat. Von ihm lernt sie auch die legendäre Fünf-Punkte-Pressur-Herzexplosions-Technik. Mit dieser Technik gelingt es ihr Bill zu töten und ihren Rachefeldzug zu beenden. Hier zeigt sich, dass Beatrix keine stupide Mörderin ist, sondern eine sehr schlaue Frau, die es weiß ihren Geist einzusetzen. Ohne Waffen, nur mit ihrem Körper und ihrem Geist zeigt sie Stärke, die jeden Gegner besiegen kann und durch die sie befähigt wird sich aus jeder noch so aussichtslosen Lage zu befreien.

Ihre geistige Stärke, ihre Willenskraft und ihre Disziplin, die eine großartige Kämpferin ausmachen, wird in mehreren Szenen gezeigt. Im ersten Teil als sie aus ihrem Koma erwacht, hat sie große Selbstbeherrschung. Abgesehen von den ersten Momenten in denen sie völlig aufgelöst um ihr Kind trauert, wird gezeigt, dass sie ihren Körper enorm gut kontrollieren kann. Als sie bemerkt, dass jemand den Gang entlang kommt, tut sie so als ob sie immer noch im Koma liege. Sogar ihr Puls ist langsam und gleich-

---

125 Klatten, 2011: 15

126 Zitiert in Ikegami, 2003: 1362

mäßig. Obwohl sie das Gespräch zwischen dem Pfleger Buck und seinem Kunden mit anhört und weiß was auf sie zukommt, verhält sie sich solange still bis der potentielle Vergewaltiger in der richtigen Position ist damit sie sich wehren kann. Als sie mit Hilfe eines Rollstuhls aus dem Krankenhaus in das Auto von Buck flüchten kann, verbringt sie dreizehn Stunden damit ihre Beine wieder bewegen zu können. Diese Szene zeigt enorme Willensstärke und Disziplin. Auch im Training bei Pai Mei gibt sie nicht auf. Selbst als ihr Körper gebrochen scheint, ihre Hand blutig ist und sie ihre Finger nicht mehr unter Kontrolle hat, kann sie durch ihren Geist ihren Körper dazu bringen das zu tun, was sie will. Auch in der wohl aussichtslosen Lage als sie gefangen im Grab etliche Meter unter der Erde begraben liegt, kann sie sich beherrschen und gerät nicht in Panik sondern es gelingt ihr sich zu konzentrieren und sich durch eine gelernte Schlagtechnik aus dem Grab zu kämpfen. All diese Beispiele zeigen, dass sie nicht nur körperlich sehr stark ist sondern auch eine extreme geistige Stärke besitzt.

Was die Rolle von Beatrix so besonders macht, sind nicht ihre Fähigkeiten, ihre extreme körperliche und geistige Stärke, ihre Disziplin, ihre Gewaltbereitschaft und ihr rücksichtsloser Rachefeldzug, sondern die Tatsache, dass all das von einer Frau verkörpert wird. Das Portrait einer weiblichen Kriegerin ist zwar ungewöhnlich aber nicht neu. *Kill Bills* Geschichte ist inspiriert vom japanischen Kultfilm *Lady Snowblood*<sup>127</sup> aus dem Jahr 1973 und seinem Nachfolger *Lady Snowblood 2: Love Song of Vengeance*, erschienen 1974. Darin geht es um eine junge Frau Yuki Kashima, die bei einem ehemaligen Samurai aufwächst und zur Schwertkämpferin ausgebildet wird bevor sie sich an den Mördern ihrer Familie rächt.<sup>128</sup>

Es ist besonders die extreme Gewalt und das Fehlen von Mitgefühl was den Charakter von Beatrix sehr im Kontrast zu dem stereotypischen Frauenbild der derzeitigen westlichen Gesellschaft erscheinen lässt. Beatrix wirkt sehr emotional distanziert wenn sie im Kampf steht, gegen Gegner die sie umbringen will. Sie unterscheidet zwischen Emotion und Rationalität und drückt dies aus als sie Vernita Green gegenüber steht und den Kampf zwischen ihr und Vernita unterbricht als ihre Tochter Nikki von der Schule nach Hause kommt: „Mir fehlt es vielleicht an Mitgefühl und Erbarmen aber nicht an Vernunft.“<sup>129</sup> Diese Vernunft, auf die Beatrix anspielt, findet sich auch in anderen Szenen des ersten Teils. In Tokio trifft sie auf die Crazy 88 und muss diese erst be-

127 Smelik, 2007: 188

128 Sie wird später von einer Tochter eines ihrer Opfer verletzt und fällt in den Schnee. Am nächsten Morgen allerdings hat sie überlebt und wird wach. Tarantino fand in den beiden Filmen eine große Inspirationsquelle und übernahm viele Elemente aus dem Film wie die Aufteilung in Kapitel oder die zeitlichen Sprünge aber auch Bildsprache.

129 Kill Bill Vol. 1, 2003

siegen um zu O-ren Ishii zu gelangen und sich an ihr zu rächen. Gogo, die Leibwächterin O-rens, stellt sich Beatrix in den Weg. Unbeeindruckt von ihr, nimmt Beatrix an, dass sie den Kampf ohnehin gewinnen wird. Aber angesichts Gogos Alters bietet Beatrix ihr an kampflos aufzugeben und zu gehen. Auch den letzten der Crazy 88, der sich Beatrix in den Weg stellt, ist sehr jung und verängstigt. Auch wegen seines Alters befiehlt sie ihm nach Hause zu gehen und verhaut ihm den Po mit ihrem Schwert. Im Gegensatz zu Gogo, folgt er Beatrix' Bitte.

Das was Beatrix Vernunft nennt, könnte man auch als Mitgefühl interpretieren. Obwohl sie sich von Gefühlen distanziert, so will sie dennoch nicht, dass sie Vernita vor Nikkis Augen umbringt. Und auch die beiden offensichtlich noch minderjährigen Schützlinge von O-ren Ishii will sie aufgrund ihres Alters verschonen. Auch wenn sie es zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, dass ihre Tochter am Leben ist, weisen diese Handlungen auf ihre andere Seite hin, ihre andere soziale Rolle, die der Mutter.



Abbildung 5: Vernita Green, ihre Tochter Nikki und Beatrix Kiddo im Wohnzimmer in Kill Bill Vol. 1

Im Gegensatz zu ihrer kaltblütigen Seite als Mörderin trägt Beatrix viele Emotionen in sich bezüglich ihres Kindes, und auch anderer Kinder und Jugendlicher. Als sie erfährt, dass sie schwanger ist, ändert sich ihr Leben abrupt: „Ich bin die tödlichste Frau der Welt, doch jetzt habe ich eine Scheiß Angst um mein Baby“<sup>130</sup>, sagt sie zu der Frau, die sie töten will. Die Frau verschwindet daraufhin und Beatrix ändert ihr Leben. Sie lässt ihre Vergangenheit und somit auch Bill, den Vater ihres Kindes, zurück um ihrem Kind ein sorgenfreies Leben zu ermöglichen, abseits der Gefahren, die es erwarten würde wenn es bei einem Mörderpaar aufgewachsen wäre. Sie lässt, so wie Bill es ausdrückt, nicht nur ihre Vergangenheit zurück sondern verleugnet dadurch auch ihre eigene Identität: „Du bist eine Killerin, von Natur aus eine Killerin“<sup>131</sup>.

Mit ihrer Entscheidung präsentiert sie zugleich auch all jene Frauen der heutigen Gesellschaft, die vor der schweren Aufgabe stehen den verschiedenen Anforderungen, die an Frauen gestellt werden, gerecht zu werden.

Während im ersten Teil des Racheepos der Fokus auf der physischen Stärke der Hauptfigur lag, so sieht man im zweiten Teil besonders ihre emotionale Belastbarkeit.<sup>132</sup> Im zweiten Teil erfährt man viel mehr über Beatrix' weibliche Seite, über ihre Liebe zu ihrem ungeborenen Kind und über ihre Liebe zu Bill. Die stärksten emotionalen Ausdrücke hat sie wenn sie auf Bill und auf B.B. trifft. Im Kontrast zu ihrer Härte im Kampf zeigt sie Verwundbarkeit gegenüber ihren Liebsten. Als sie erfährt, dass sie schwanger ist, hat sie große Angst ihrem Kind könnte etwas passieren. Sie weint und schreit als sie im Krankenhaus aufwacht und feststellt, dass sie nicht mehr schwanger ist. Als sie B.B. endlich wiedersieht, ist sie zuerst geschockt aber verhält sich dann instinktiv wie es eine Mutter tut. Man sieht ihr an, dass sie ihre Emotionen kaum unter Kontrolle halten kann. Und auch in der letzten Szene des zweiten Teils strahlt sie vor Freude als sie B.B. im Arm hält.

Als Beatrix Bill in seinem Haus gegenüber tritt, sieht man, dass die beiden einmal eine große Liebe hatten. Das kommt auch im Dialog zwischen ihr und Bill zum Ausdruck als sie ihm ihr Vertrauen und ihre Liebe zu ihm, die sie früher hatte, bestätigt: „Ich war deine Frau. Ich war eine Killerin, die für dich getötet hat... [ich wär] mit einem Motorrad auf einen fahrenden Zug gesprungen – für dich.“<sup>133</sup> Dennoch ist Beatrix entschlossen Bill zu töten und somit ihre letzte Rache zu bekommen. Doch als sie an ihm die Fünf-Punkte-Pressur-Herzexplosions-Technik angewendet hat und weiß, dass er nun sterben

---

130 Kill Bill Vol. 2, 2004

131 Kill Bill Vol. 2, 2004

132 Page, 2005: 301

133 Kill Bill Vol. 2, 2004



wird, vergießt sie trotzdem ein paar Tränen. Auch wenn sie immer noch Gefühle für Bill hat, so muss er dennoch sterben für das, was er ihr und B.B. angetan hat. Noch viel stärker werden ihre Gefühle in der Szene danach gezeigt, wenn sie im Hotelzimmerbad auf dem Fußboden liegt und ihren Gefühlen freien Lauf lässt: Sie lacht und weint zugleich. Sie zeigt, dass sie keine kaltblütige Mörderin ist, sondern nur das getan hat, was ihre Aufgabe war: Sich an denen zu rächen, die ihr Leid zugefügt haben. Und auch wenn sie Bill umgebracht hat, so betrauert sie doch seinen Tod. Auf der anderen Seite ist sie vereint mit B.B. und kann endlich mit ihr ein sorgenfreies Leben führen abseits vom Morden. In dieser Szene ist sie eine ganz normale Frau, die überglücklich ist, wieder mit ihrem Kind vereint zu sein. Vor dem Abspann wird der Spruch eingeblendet: „Die Löwin und ihr Junges sind endlich vereint und im Dschungel kehrt wieder Ruhe ein“<sup>134</sup>.

Beatrix Kiddos Charakter repräsentiert eine sehr vielschichtige Frau. Sie verkörpert sowohl stereotype Frauenbilder durch ihre emotionale Seite aber auch unkonventionelle, eher stereotype Männerbilder, durch ihre mordende Seite. Zum einen ist sie furchtlos gegenüber ihren Gegnern, respektvoll, diszipliniert, hat eine unnatürliche Ausdauer, ist sehr schlau und scheinbar unbezwingbar, was eher auf einen männlichen Krieger hindeutet. Zum anderen fällt sie anfangs auch in eine Opferrolle, in der sie Hilfe braucht. Außerdem trägt sie große Emotionen in sich, was eher Ausdruck weiblicher Eigenschaften ist. Amanda Davis, die sich mit Beatrix' Repräsentation einer Frau auseinandergesetzt hat, fasst ihren Charakter wohl am Besten zusammen: „She possesses compassion as well as thirst for competition outside of the domestic sphere, and it is this complex nature that makes Beatrix the prototype for modern society's ideal 'super-mom'“<sup>135</sup>. Sie ist nicht nur eine normale Mutter und Hausfrau, sondern wohl in der Lage sich und ihre Liebsten zu beschützen.

134 Kill Bill Vol. 2, 2004 Eingeblendet wird eigentlich der englische Text „The lioness has rejoined her cub and all is right in the jungle“. Ein Erzähler spricht die deutsche Übersetzung.

135 Davis, 2011: 20

### 4.2.3 Weitere weibliche Charaktere

*Kill Bill* ist ein Film dessen Geschichte besonders von weiblichen Charakteren getragen wird. Im folgenden Abschnitt werden weitere weibliche Charaktere in *Kill Bill* vorgestellt und auf ihre Repräsentation einer Frau hin analysiert.

#### 4.2.3.1 O-Ren Ishii

Die erste Person auf Beatrix' „Death List Five“<sup>136</sup> ist O-Ren Ishii. Sie war Mitglied der Deadly Viper Assassination Squad unter dem Decknamen Cottonmouth und ist amerikanischer, chinesischer und japanischer Herkunft, aufgewachsen in Tokio als Tochter eines Sergeant Major der amerikanischen Armee und einer Hausfrau. Mit neun Jahren ist sie Zeugin bei der Ermordung ihrer Eltern durch den kriminellen Boss Matsumoto und seiner Männer. Sie schwört sich fortan Rache an Matsumoto und bekommt sie als sie elf ist. Nachdem sie zwei Jahre trainiert hat, tötet sie Matsumoto und seine Männer. Mit zwanzig ist sie eine der Top-Auftragskillerinnen der Welt. Nachdem sie Mitglied in Bills Killerkommando war, wurde sie von ihm finanziell und philosophisch unterstützt beim Kampf um die Vorherrschaft des Tokioer Untergrunds. Somit wurde sie zur Chefin aller Yakuza<sup>137</sup> in Tokio.

Der Charakter, die Kleidung und die traumatische Vergangenheit von O-Ren Ishii ist teilweise inspiriert worden von Yuki, der Hauptfigur des Films *Lady Snowblood*. Ihre Kleidung ist sehr traditionell. Abgesehen von der Szene vom Massaker in der Kirche und den Rückblenden auf ihre Kindheit, trägt sie immer einen Kimono und hat ihre Haare hochgesteckt mit Schmuck im Haar. Sie ist eine hübsche, schlanke Frau, sie wirkt sehr entschlossen und könnte womöglich jeden Mann verführen. Dennoch wird sie trotz ihrer äußeren Vorzüge in keinen erotischen oder sexuellen Kontext gebracht. Die Geschichte dreht sich eher um ihre Machtposition und wie sie diese ausspielt. Lucy Liu, die O-Ren Ishii spielt, antwortete in einem Interview auf die Frage was so sexy sei wenn zwei Frauen kämpfen: „I don't see it as sexy, because it's more that women like to watch women fight because it makes them feel sort of empowered physically and

<sup>136</sup> Kill Bill Vol. 1, 2003

<sup>137</sup> Yakuza ist der Begriff für die kriminellen Vereinigungen in Japan. Sie sind in Banden eingeteilt und ihre Geschichte reicht einige hundert Jahre zurück.

mentally, internally, emotionally they feel kind of jazzed and excited by it“<sup>138</sup>. Genau diese Stärke, die Lucy Liu anspricht, verkörpert O-Ren Ishii. Sie wird als knallharte, entschlossene und willensstarke Frau dargestellt, die alles erreichen kann. Sie übt im Kindesalter schon Rache aus und schafft es als junge Frau schon Anführerin aller Yakuza-Bosse in Tokio zu werden.

Genauso wie bei Beatrix hat O-Ren männliche aber auch weibliche Eigenschaften, wobei die männlichen durchaus stärker ausgedrückt werden. Ihre weibliche Seite kommt lediglich durch ihre äußere Erscheinung zum Ausdruck. Außerdem setzt sie ihren Körper ein um den kriminellen Boss Matsumoto, der ihre Eltern tötete, zu verführen, damit sie eine Möglichkeit hat, ihn zu töten. Sie trägt einen formalen Kimono, was Ausdruck ihrer Weiblichkeit ist. Zwar gibt es auch Kimonos für Männer aber die anderen Yakuza-Bosse wie auch weibliche Mitglieder ihres Klans, abgesehen von Gogo Yubari, tragen Anzüge. Somit hebt sich O-Ren durch ihre Kleidung von anderen ab und unterstreicht ihre Weiblichkeit.

Wenn sie auch äußerlich durch ihre Weiblichkeit besticht, überwiegen dennoch ihre männlichen Charakterzüge. Sie ist vom Kindesalter an eine Killerin. Man sieht in ihrer Geschichte keinerlei emotionale Wärme, abgesehen von der Szene der Ermordung ihrer Eltern. Sie ist gnadenlos, strahlt eine innere Stärke aus und eine Entschlossenheit wie es von einer Person in ihrer Position gefordert ist. Diese hat sie sich wahrscheinlich auf grausame Weise erkämpft. Genau wie Beatrix ist auch O-Ren aktiv in der Gestaltung ihres Schicksals. Sie schafft es die patriarchale Ordnung zu überwinden, indem sie die Anführerin aller (Männer) wird. Sie kehrt diese Ordnung, in der die Männer über Frauen dominieren, um. Sie ist es, die alle Männer dominiert. Alle Yakuza-Bosse sind männlich und sie ist diejenige, die das Sagen über sie hat, Anweisungen gibt und Regeln aufstellt. So ist es ihr erlaubt den Boss Tanaka zu köpfen als er sie beleidigt, indem er ihre chinesischen und amerikanischen Wurzeln verachtend anspricht. Diese Szene zeigt sowohl Kaltblütigkeit, als auch extreme Macht. Ihre Machtstellung wird ebenfalls durch ihre Kleidung hervorgehoben. Während ihre Gefolgschaft im Haus der blauen Blätter schwarze Anzüge trägt, ist sie die einzige mit einem weißen Kimono.

---

138 Interview von Sean Chavel, zitiert in Madsen, Deborah L.(2005) Transcendence Through Violence: Women and the Martial Arts Motif in Recent American Fiction and Film. In: *Literature and the Visual Media*, Vol. 58, S. 163-180

Sie ist die Anführerin von Männern, in der mächtigsten Position im Untergrund Tokios. Wenn man die Rolle der Frau am Beispiel von O-Ren Ishii untersucht, ist dieser Fakt wohl der wichtigste. Denn sie verkörpert eine Frau, die weit ab vom weiblichen Stereotyp durch hartes Training und extreme Reduktion ihrer Gefühle die patriarchale Ordnung überwindet und, anders als üblich, als Frau die Männer dominiert.

Wahrscheinlich sieht O-Ren in Frauen sogar eine viel größere Stärke und Macht als in Männern, denn als ihre engsten Mitarbeiterinnen hat sie zwei Frauen ausgewählt: Sophie Fatale und Gogo Yubari.



Abbildung 6: O-Ren Ishii und Gogo Yubari in Kill Bill Vol. 1

#### 4.2.3.2 Sophie Fatale und Gogo Yubari

Sophie Fatale ist die Anwältin, beste Freundin und zweiter Offizier von O-Ren Ishii. Sie ist Halb-Französin und Halb-Japanerin und spricht Französisch, Japanisch und auch Englisch fließend. Der Zuschauer erfährt, dass Sophie ebenfalls ein Schützling Bills war und beim Massaker in der Kirche anwesend aber anscheinend nicht aktiv daran beteiligt war. Zumindest sieht man sie in der Rückblende nur am Telefon sprechend. Obwohl sie anscheinend ein Mitglied der Deadly Assassination Viper Squad war, hat sie keinen Codenamen.

Ihre äußere Erscheinung ist sehr schlicht und unauffällig. Beatrix sagt über Sophie, dass sie angezogen wäre „wie eine von den Bösen in Star Trek“<sup>139</sup>. Die schlichte Kleidung unterstützt ihre Position im Hintergrund. Wie alle anderen Frauen im Film ist auch Sophie eine hübsche, schlanke Frau, wird aber auch in keiner Weise erotisiert.

Obwohl sie beim Massaker in der Kirche dabei ist, sieht man sie in keiner der Szenen im Film kämpfen. Sie scheint eher die Position einer Assistentin oder einer Businessfrau inne zu haben, die sich nicht die Finger schmutzig macht, sondern die Strippen im Hintergrund zieht. Sie ist der zweite Offizier von O-Ren und somit die Ranghöchste im Klan hinter O-Ren. Es ist bemerkenswert, dass auch die zweite Position hinter O-Ren von einer Frau besetzt ist. Das könnte möglicherweise an O-Ren liegen, die Frauen als geeigneter in Machtpositionen sieht als Männer. Auch Sophie gilt als Beispiel für eine Frau, die der patriarchalen Ordnung trotzt und als Frau eine der einflussreichsten Positionen des japanischen Untergrunds inne hat.

Die zweite wichtige Frau um O-Ren Ishii ist Gogo Yubari. Sie ist gerade einmal siebzehn Jahre alt und dennoch gnadenlos und kaltblütig. Beatrix beschreibt sie so: „Gogo mag zwar jung sein, doch was ihr an Alter fehlt, macht sie mit ihrem Wahnsinn wett“<sup>140</sup>. Sie mordet aus Spaß und hat anscheinend keinerlei Gefühl von Reue, Mitleid oder Empathie. Ihr Verhalten ist höchst irrational. Sie ermordet einen jungen Mann als er ihre Fragen bejaht, ob er mit ihr schlafen möchte. Sie weiß es das Image eines unschuldigen Schulmädchens einzusetzen um andere zu täuschen. Ihre Kleidung und ihr ganzes äußeres Erscheinungsbild strahlen eine gewisse Jugendlichkeit und Naivität aus. Sie trägt eine Schulmädchenuniform mit einem knappen Rock, weißen Kniestrümpfen und einer dunklen Jacke. Ihre Haare sind lang und offen mit einer geraden Ponyfrisur. Sie könnte somit eine bestimmte Art von jungen Mädchen repräsentieren, die ebenfalls unschuldig aussehen, aber gerade durch diese naive unschuldige Ausstrahlung versu-

139 Kill Bill Vol. 1, 2003

140 Kill Bill Vol. 1, 2003

chen ihre Opfer zu verführen. Ihre äußere Erscheinung ist eine Fassade, hinter der sie ihren wahren Charakter verbirgt. Obwohl der Zuschauer nicht viel von Gogo erfährt, macht die Szene der Ermordung des jungen Mannes ihre Maskerade dennoch deutlich.

Auch Gogo besetzt eine Position, die traditionell eher von einem Mann eingenommen wird. Sie ist der Bodyguard von O-Ren und besitzt ausgeprägte kämpferische Fähigkeiten. Abgesehen von ihrem Wahnsinn, repräsentiert Gogo Yubari eine Frau, die sich ebenfalls nicht dem patriarchalen System ergeben will und im Gegenzug eher die Macht über Männer hat als anders herum.



Abbildung 7: Beatrix Kiddo und Gogo Yubari im Kampf in Kill Bill Vol. 1

#### 4.2.3.3 Vernita Green

Vernita Green war Mitglied der Deadly Assassination Viper Squad und die zweite auf Beatrix' Liste der zu Ermordenden. Ihr Codename war Copperhead und sie ist die einzige Afroamerikanerin im Film. Auch sie war beteiligt am Massaker an Beatrix und ihren Freunden.

Danach wird sie sesshaft und wohnt in einem Haus in der Vorstadt zusammen mit ihrem Mann und ihrer vier Jahre alten Tochter Nikki. Es zeigen sich Parallelen zu Beatrix' Geschichte. Sie war früher eine Auftragsmörderin, genau wie Beatrix, und beendet ihre Karriere um ein normales Leben als Hausfrau und Mutter zu führen. Ihr Leben als Mutter steht im krassen Kontrast zu ihrem früheren Leben als Killerin. Sie ist ebenfalls ein Beispiel für eine Frau, die sich entscheiden muss zwischen Karriere und Mutterpflicht-

ten und wählt den traditionellen Weg. Sie fügt sich in das System der traditionellen Rollenverteilung, in dem der Mann als Versorger auftritt und die Frau für den Haushalt und die Kinder verantwortlich ist. Abgesehen von ihrer Vergangenheit repräsentiert Vernita Green eine typische amerikanische Hausfrau, die verheiratet ist mit einem (wahrscheinlich reichen) Arzt, der für sie und ihr Kind sorgen kann. Das Wichtigste für sie ist ihr Kind. Sie fordert Gnade von Beatrix indem sie sie durch Blicke auffordert den Kampf zu beenden, als sie sieht, wie ihre Tochter aus dem Schulbus steigt und auf das Haus zuläuft.

Für den Lebensweg, den Vernita eingeschlagen hat, hat sie Beatrix durch das Massaker in der Kirche in El Paso bestraft. Sie ist die Einzige von denen, die am Massaker beteiligt waren, die ihre Taten von damals bereut und sich bei Beatrix dafür entschuldigt. Wahrscheinlich spürt sie Reue weil sie die Einzige ist, die weiß wie es ist Mutter zu sein und alles aufgegeben hat um ihrem Kind das bestmögliche Leben zu gewährleisten.

#### **4.2.3.4 Elle Driver**

Elle Driver ist vor Bill die letzte Person auf Beatrix' Liste. Sie war ebenfalls Mitglied der Deadly Viper Assassination Squad unter dem Codenamen California Mountain Snake. Sie ist eine schöne, schlanke, weiße Frau mit blonden langen Haar und sieht in Beatrix ihre Erzfeindin. Dieser Hass, den Elle für Beatrix verspürt, liegt vermutlich an ihrer großen Eifersucht gegenüber Beatrix, denn Elle hat starke Gefühle für Bill und hat eine Art sexuelle Beziehung zu ihm. Dennoch ist es Beatrix, die Bill liebte, die sein Kind bekommen sollte und die in ihm unglaublich starke Gefühle auslösen kann.

Daryl Hannah, die Elle Driver darstellt, beschreibt Elles Charakter in einem Interview folgendermaßen: „It's the first villain that I've played in a movie that has absolutely no vulnerability and no innocence, nothing whatsoever that is likeable about her, other than she's so bad. All the other Deadly Vipers have some empathetic quality: O-Ren Ishii has this horrible past, [Vernita Green] just wants to be a mom, the Bride has been abused, but my character is just bad all the way through, there's nothing to like about her, and you're going to hate her so much.“<sup>141</sup>

Elle zeigt keinerlei Mitleid für Beatrix oder Reue an ihrer Mitschuld am Massaker bei El Paso. Sie möchte Beatrix unbedingt umbringen. Das wird sichtbar als sie im Kranken-

---

141 Otto, Jeff: 2003

haus nur sehr widerwillig Bills Anweisung nachgeht Beatrix nicht im Schlaf mit einer Spritze zu töten. Auch im zweiten Teil fordert sie von Budd: „Sie muss leiden bis zu ihrem letzten Atemzug“<sup>142</sup>.

In allem was Elle tut, wirkt sie sehr hasserfüllt. Im krassen Gegensatz dazu gibt sie sich gegenüber Bill liebenswert und unterwürfig. Sie tut was Bill von ihr verlangt, obwohl es im Gegensatz zu ihrem Willen steht.

Elle hat keinerlei Empathie oder Respekt für ihre Mitmenschen, abgesehen von Bill. Als sie einige Zeit nach Beatrix ebenfalls zu Pai Mei zur Ausbildung geschickt wird, verhält sie sich ihm gegenüber sehr respektlos und beleidigt ihn so sehr, dass er ihr zur Strafe das rechte Auge herausreißt.

Außerdem ist Elle von allen Gegnerinnen Beatrix' die Hinterhältigste und Ehrloseste. Sie zieht es vor ihre Gegner nicht Angesicht zu Angesicht gegenüber zu treten und ehrbar zu kämpfen sondern durch Tricks zu töten. Ihren Ausbilder Pai Mei vergiftet sie um sich an ihm für ihr ausgerissenes Auge zu rächen. Auch Beatrix will sie durch das Spritzen eines Giftes töten. Und ebenfalls nicht auf ehrbaren Weg, tötet sie Budd indem sie eine Black Mamba in seinen Geldkoffer legt. Die Schlange beißt ihn und somit tötet Elle Budd ebenfalls indirekt durch Gift aus den Drüsen der Black Mamba. Durch die Wahl dieser Mittel könnte man zu dem Entschluss kommen Elle sei nicht mutig genug ihre Gegner auf dem Wege des Kampfes gegenüber zu treten.

Elle repräsentiert eine Frau, die getrieben ist von ihrem Hass und ihrer Eifersucht. Dabei versucht sie ihre Gegner mit hinterlistigen Mitteln auszuschalten. Dennoch ist Elle keine emanzipierte Frau, denn sie ordnet sich klar unter den Mann in ihrem Leben. Für ihn, so scheint es, würde sie alles tun auch wenn es gegen ihre eigene Überzeugung geht.

#### **4.2.4 Zusammenfassung**

Der Film *Kill Bill* ist getragen von den verschiedensten Frauencharakteren. Alle sind sehr stark und verkörpern auf den ersten Hinblick ein sehr emanzipiertes, unabhängiges und selbstbestimmtes Frauenbild. Alle sind ausgebildete Killerinnen und demzufol-

---

142 Kill Bill Vol. 2, 2004



ge keine Repräsentantinnen der weit verbreiteten Meinung Frauen seien das schwächere Geschlecht. Es scheint eher umgekehrt, denn im Laufe der Geschichte gibt es mehrere Szenen, in denen es Frauen sind, die über Männer dominieren. Beatrix tötet Bill, O-Ren tötet die Bosse Matsumoto und Tanaka, Elle tötet auf hinterlistige Weise Pai Mei und auch Budd, Gogo tötet einen jungen Geschäftsmann. Von den technischen und körperlichen Fähigkeiten und von der Grausamkeit, steht also keine der Frauen einem Mann in etwas nach.

Auch sind alle Frauen keine passiven Opfer sondern können sich aus ihrer Opferrolle befreien und aktiv ihr Schicksal gestalten. Dies wird besonders bei Beatrix und O-Ren sichtbar. Ohne fremde Hilfe trotzen sie dem Vorurteil über Frauen als „das schwache Geschlecht“, die stets auf Hilfe von starken Männern angewiesen sind wenn sie in schwierige Situationen geraten. Natürlich ist diese Zeichnung der schwachen Frau etwas zu polemisch ausgedrückt, dennoch möchte hier der Kontrast verdeutlicht werden zwischen der Darstellung der Frau als Opfer, das auf Hilfe angewiesen ist und der Darstellung der Frau, die schlau und stark ist und sich aus ihrer eigenen prekären Lage befreien kann oder einfach ohne Mann ihr Leben meistern kann.

O-Ren ergreift Initiative indem sie sich an den Mördern ihrer Eltern rächt. Beatrix wird aktiv indem sie sich aus der Opferrolle als vermeintlich komatöses Vergewaltigungsopfer löst und auch als sie ihr Schicksal als Mordanschlagsopfer nicht einfach hinnimmt sondern sich rächt an jedem Einzelnen der sie in diese Lage gebracht hat.

Wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde, setzen Hollywood Blockbuster meist die traditionelle Rollenverteilung der Geschlechter fort indem sie Frauen darstellen, die auf einen Mann angewiesen sind, um ihr Ziel zu erreichen und glücklich zu werden.<sup>143</sup> Besonders in romantischen Komödien wird die Idee verdeutlicht, dass Frau einen Mann braucht um glücklich zu sein. Von *Manche mögen's heiß* über *Pretty Woman* bis zu *Bridget Jones's Diary* gibt es eine Fülle von Beispielen.

Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so erscheinen mag, so fügen sich auch die weiblichen Charaktere in Kill Bill in ein patriarchales Rollenbild ein. Vernita Green ist wohl die Frau, die dies am deutlichsten symbolisiert. Sie ist die Frau von einem Doktor Lawrence Bell. Sie lebt in einer Vorstadt, ist Mutter einer Tochter und es scheint als spielt sich ihr ganzes Leben um ihre Familie ab. Sie ist abhängig vom Mann, der für

---

143 Rainer, 1997: 13

seine Familie finanziell sorgt, während ihr die traditionelle Rolle als Mutter und Hausfrau zufällt.

Bei den anderen weiblichen Mitgliedern der Deadly Assassination Viper Squad könnte man denken, sie wären weitaus unabhängiger von einer traditionellen Rollenverteilung. Amanda Davis vergleicht die patriarchale Hierarchie, in der sich die tödlichen Vipern befinden mit der von der Kultserie *Charlie's Angels*.<sup>144</sup> In der Serie ist Charlie der allgegenwärtige Charakter und die führende Person, auch wenn man ihn nur durch einen Lautsprecher reden hört. Er ist es, der die drei Agentinnen beschützt und für sie verantwortlich ist. Im Gegenzug machen die drei alles, was ihnen Charlie aufträgt. Davis vergleicht Charlie mit einer Vaterfigur, der für die Agentinnen sorgt und der sie bei Erfüllung eines Auftrages lobt mit einem „Gut gemacht Engel“. Auch Bill verkörpert eine Art Vaterfigur für Beatrix und die anderen Mitglieder. Sie machen alles was Bill von ihnen verlangt. Beatrix sagt ihm, dass sie zur Zeit des Attentatskommandos für Bill auf einen fahrenden Zug gesprungen wäre und bestätigt ihre damalige Loyalität zu ihm. Auch Elle Driver folgt Bill obwohl seine Anweisungen gegen ihren Willen gehen.

Beatrix kann sich im Laufe der Geschichte von Bills patriarchaler Herrschaft<sup>145</sup> über sie befreien. Obwohl er ihr lange gesagt hat, was sie tun soll und obwohl er ihr die Chance genommen hat zusammen mit ihrer Tochter zu sein, hat sie die Macht sich loszusagen indem sie ihn mit der geheimen Schlagtechnik besiegt. Somit gewinnt sie ihre Tochter zurück und ist endlich frei und kann ihr Leben selbst bestimmen.

Tarantino zeigt in *Kill Bill* im Allgemeinen, emotional und auch körperlich, starke Frauen. Sie wählen alle aktiv ihren Weg und folgen nicht den traditionellen Hierarchien. Keine der Frauen wird in einer endgültigen Opferposition gezeigt, sondern können sich aus ihrer schwierigen Situation befreien.<sup>146</sup> Entgegen dem stereotypen Frauenbild, das viele Blockbusterfilme zeichnen, wirken die Frauen in *Kill Bill* eher unabhängig und den verschiedensten Anforderungen, die an die heutige Frau gestellt wird, gewachsen.

---

<sup>144</sup> Davis, 2011: 17

<sup>145</sup> Davis, 2011: 19

<sup>146</sup> Das gilt für Beatrix und O-Rens traumatische Vergangenheit.

## 4.3 *Django Unchained*

### 4.3.1 Einordnung, Handlungsstrukturen und intertextuelle Bezüge

Der klassische aber dennoch unkonventionelle Western *Django Unchained* ist mit einer Länge von 165 Minuten der längste Film, den der Regisseur und Autor Quentin Tarantino bisher am Stück hervorgebracht hat. Die im Jahr 1858, in den amerikanischen Südstaaten und zwei Jahre vor Ausbruch des amerikanischen Bürgerkrieges und der daraus folgenden Abschaffung der Sklaverei, angesiedelte Handlung erzählt die Geschichte von Django, einem afroamerikanischen Sklaven, der von dem deutschen Zahnarzt und Kopfgeldjäger Dr. King Schultz befreit wird, um mit Djangos Hilfe eine berüchtigte Gangsterbande zur Strecke zu bringen.

Der Kopfgeldjäger Schultz schließt mit Django eine Vereinbarung ab, in der er dem Noch-Sklaven verspricht die Freiheit zu schenken und ihn an der Belohnung zu beteiligen, sollte es ihnen gelingen die zur Fahndung ausgeschriebenen Verbrecher zu töten. Django, der sich über die überraschende Schicksalswendung nicht unerfreulich zeigt, da er mit den gesuchten Brittle Brothers schon persönlich Bekanntschaft gemacht hatte und die Aussicht die lang ersehnte Freiheit zu erlangen zum greifen nahe ist, stimmt dem Deal zu und verpflichtet sich dem ehemaligen Zahnarzt aus Düsseldorf bei seiner Jagd zu helfen.

Die Verbrecherbrüder arbeiten als Sklavenaufseher auf einer Farm in Tennessee, die einem Mr. Benett, Big Daddy genannt, gehört. Als Django die Brüder sieht, erinnert er sich daran, wie sie ihn und seine Frau Broomhilda von Shaft, als Strafe für deren Fluchtversuch ausgepeitscht, gebrandmarkt und getrennt weiterverkauft haben. Jetzt wo Django die Brittle Brothers erblickt, will er sich an ihnen rächen, indem er auch sie zunächst auspeitscht und anschließend tötet – vor den Augen der anderen Sklaven, die darüber erstaunt sind, dass ein Schwarzer Weiße tötet und anschließend nicht bestraft wird.

Angetan von der reibungslosen Zusammenarbeit mit Django, schlägt Dr. King Schultz einen weiteren Deal vor, in dem er Django verspricht, dessen Frau zu suchen und zu befreien, sofern dieser mit ihm im bevorstehenden Winter auf Verbrecherjagd geht. Auch zu dieser Abmachung kann Django nicht nein sagen.

Nach etlichen, erfolgreich ausgeführten Aufträgen und dem überstandenen Winter hält Schultz sein Versprechen ein und stellt Nachforschungen in der Stadt Greenville an. Hier wurden Django und seine Frau getrennt auf dem Sklavenmarkt verkauft. In einem Register ist verzeichnet, dass die damals 27-Jährige für 300 Dollar an Calvin Candie verkauft wurde, den Besitzer einer Plantage namens ‚Candie-Land‘ in Mississippi. „Kein Sklave kennt Candie-Land nicht“<sup>147</sup>, sagt Django zu Schultz. Plantagenbesitzer Candie gilt als ein legendär brutaler Sklavenbesitzer.<sup>148</sup> Ihm gehört die viertgrößte Baumwollplantage in den USA und steht im Ruf seine Sklaven wie Abschaum zu behandeln. Wenn sie nichts mehr ‚wert‘ sind, wirft er sie den Hunden zum Fraß vor. Außerdem pflegt Candie ein blutrünstiges Hobby, indem er Sklaven bei den sogenannten Mandingo-Kämpfen zusieht, in denen sie sich bis zum Tod bekämpfen. Dem antiken Rom ähnlich, entscheidet Candie wie ein Cäsar am Ende des Kampes darüber, ob der Verlierer leben oder sterben darf. Natürlich lässt Candie den Verlierer nicht nur blenden sondern auch durch einen Hammerschlag auf den Kopf töten.

Django und Schultz schmieden einen listigen Plan, da sie niemals auf ehrliche Art und Weise Broomhilda befreien können. Ein so mächtiger Plantagenbesitzer wie Candie es ist, würde keinen fairen Deal eingehen und Broomhilda für die 300 Dollar verkaufen, für die er sie erworben hatte. Auch wenn sie Broomhilda zur Flucht verhelfen würden, so wäre sie am Ende immer noch Eigentum von Candie und demnach kein freier Mensch, Candie würde sie bis an ihr Lebensende jagen. Sie brauchen also eine gültige Verkaufsurkunde damit weder Candie noch jemand anders einen Besitzanspruch an sie stellen kann.

Django und Schultz treffen auf Candie und geben vor, Django sei ein Experte für Mandingo-Kämpfe, den Schultz angeheuert habe, weil er beim Kauf eines Mandingo-Kämpfers dessen Ratschlag braucht. Schultz ist bereit 12.000 Dollar für einen geeigneten Kämpfer zu zahlen. Diese Summe ist so ungeheuerlich hoch, dass sie damit die Aufmerksamkeit von Candie erlangen. Dieser zeigt ihnen daraufhin seine Plantage und lädt sie auf seinen Sitz in Candie-Land ein.

Hier fragt Schultz am Abend nach einer Sklavin, von der er gehört hat, dass sie bei deutschen Herrschaften aufgewachsen sei, da er sich wünsche mal wieder in seiner Muttersprache reden zu können. Es handelt sich um Broomhilda. Sie wird ihm aufs Zimmer geschickt, wo ihr Schultz erklärt, Django und er seien hier, um sie zu retten.

---

147 Django Unchained, 2013

148 Pilarczyk, 2013

Nachdem Schultz beim Abendessen den 12.000 Dollar-Deal wegen des Mandingo-Kämpfers ausgehandelt hat, will er auch noch Broomhilda erwerben, um sich weiterhin mit ihr auf Deutsch unterhalten zu können. Stephen, der Haussklave und die rechte Hand Candies, erkennt allerdings, dass sich Django und die Sklavin Broomhilda zu kennen scheinen. Er entlarvt den Schwindel und warnt seinen Besitzer. In seiner Ehre verletzt, verlangt Calvin Candie nun die 12.000 Dollar für Broomhilda und droht damit sie ansonsten umzubringen, was zur Folge hat, dass Schultz gezwungen ist dem Deal zuzustimmen. Ganz Ehrenmann, der er zu sein glaubt, stellt Candie Schultz eine Quittung und eine Verkaufsurkunde aus und fordert zum Abschluss des Geschäfts einen klassischen Handschlag von Schultz, um den Deal auf traditionelle Art zu besiegeln. Aus Verachtung dem Plantagenbesitzer gegenüber, sträubt sich der Kopfgeldjäger vor diesem Handschlag und entscheidet sich schließlich dafür ihn stattdessen zu erschießen. Bevor Schultz von Candies Leibwächter ebenfalls erschossen wird, dreht er sich zu Django um und sagt: „Tut mir leid, ich konnt nicht widerstehen!“<sup>149</sup>.

Django schafft es seine Angreifer abzuwehren, muss sich jedoch ergeben als Broomhilda als Geisel gefangen genommen wird. Danach wird Django gefangen genommen und zur Kastration nackt, mit einer Art Maulkorb versehen, an den Füßen aufgehängt. Im letzten Moment wird der Eingriff, nach dem, laut Stephens Erfahrung, die meisten Sklaven innerhalb von sieben Minuten verbluten, auf dessen Anweisung hin abgebrochen. Der Haussklave Stephen sorgt dafür, dass Django stattdessen an eine Bergbaugesellschaft verkauft wird, die dafür berühmt ist, kein Erbarmen mit ihren Arbeitern zu haben. Sagen die Sklaven dort etwas Falsches, wird ihnen die Zunge herausgeschnitten, aber so, dass sie eben nicht verbluten sondern damit weiter leben müssen. In diesem Weiterverkauf sieht Stephen eine härtere Vergeltung für den Tod seines Herrn, als wenn man Django einfach nur töten würde.

Durch eine List entkommt Django den Aufsehern, die ihn und andere Sklaven zu den Mienen bringen sollen. Dabei hat ihm der Steckbrief seines ersten Mordes für ein Kopfgeld Glück gebracht, wie es Schultz vorausgesagt hat. Nachdem Django die Aufseher tötet und die restlichen Sklaven laufen lässt, kehrt er zurück zur Candie-Farm, befreit seine Frau und rächt sich nun an den restlichen Candie-Land Bewohnern und ins Besondere am Haussklaven Stephen, der, obwohl er schwarz ist, ein Rassist zu sein scheint, der hinter allen Handlungen seines Herren stand.

Während der Beerdigung von Calvin Candie versteckt sich Django im Herrenhaus und wartet dort auf die nichtsahnende Trauergesellschaft. Django überrascht die Hinterblie-

---

149 Django Unchained, 2013

benen Candies und übt an ihnen blutige Rache, nur die beiden schwarzen Hausmädchen verschont er. Dem Haussklaven Stephen, der Django und Schultz verraten hat, schießt Django in die Knie und lässt ihn im Foyer des Herrenhauses liegen. Anschließend jagt er das Domizil in die Luft und reitet mit seiner Broomhilda von Shaft in die Freiheit.



Abbildung 8: Dr. King Schultz und Django bei der Arbeit in *Django Unchained*

Auch wenn es sich nicht um einen Film mit historischen Figuren handelt, zeigt *Django Unchained* doch durch seine übertriebene Gewaltdarstellung die Schrecken der US-amerikanischen Sklaverei. Der Brutalität, mit der die Weißen sich über die Schwarzen erhoben haben wird in dem fiktiven Film ein Gesicht gegeben. Im Kern erzählt der Film eine klassische Heldengeschichte, in der sich der zunächst unterdrückte und wehrlose Protagonist zu einem mächtigen Helden und Retter entwickelt und am Ende nicht nur sich selbst sondern auch seine große Liebe aus den Fesseln der Sklaverei befreit. Die Story zieht sehr viele Parallelen zu der im Film, von Dr. King Schultz, erwähnten Siegfried-Sage und ordnet die Figuren damit in bekannte Märchenrollen ein. Django ist der edle Ritter, der sich in der grausamen Welt behaupten muss und Broomhilda, die Prinzessin in der Not, befreien möchte. Dr. King Schultz verkörpert eine glückliche Fügung des Schicksals, die gute Fee wenn man so will und Calvin Candie den großen, bösen Drachen. Schnell ist die Handlung des Films auf die Siegfried-Sage herunter gebro-

chen und dennoch ist sie mehr, als nur eine Western-Version der berühmten Erzählung. Tarantino selbst sagt, es geht um „the true empowerment for the black male at that period of time“<sup>150</sup>, eine Spartacus-Geschichte mit Happy End sozusagen. Es ist aber auch eine Erzählung über Rache, Unterdrückung und Rassismus. Django, der schwarze Sklave tritt als Rächer, als Vigilante auf gegen die, die ihn sein Leben lang unterdrückt haben. Zusammen mit Schultz tötet er Menschen, die es in ihren Augen verdient haben und bei denen sich die moralische Frage von Richtig oder Falsch überhaupt gar nicht erst stellt. Denn das Handwerk eines Kopfgeldjägers besteht darin, Menschen zu töten und die Leichen anschließend für Geld zu verkaufen und dessen Taten sind stets auf der Seite des Gesetzes. Anhand der Steckbriefe wissen die beiden, was diese Menschen verbrochen haben und dass ihr Tod gerechtfertigt ist. Denn: „Beide wollen Rache für die Verbrechen an Schwarzen – Schultz eher abstrakt, Django sehr konkret“<sup>151</sup>, denn er ist auf der Suche nach seiner Ehefrau Broomhilda von Shaft, die als Sklavin von Weißen gefangen gehalten und unterdrückt wird.

Neben dem Western-Setting, welches Tarantino durch die Verwendung von alten Musikscore-Klassikern von Ennio Morricone und Luis Bacalov, wie z.B. dem Titel-Song<sup>152</sup> stark untermalt, spielt auch das Blaxploitation-Genre eine wichtige Rolle in *Django Unchained*. Tarantino verknüpft hierbei die dunkle Geschichte Amerikas mit dem, Mitte der 1960er Jahre neu geborenen, Gefühl der Black Power. Hervorgegangen aus der Bürgerrechtsbewegung der damaligen Zeit und dank Pionieren wie Martin Luther King oder Malcolm X, entstand ein neues Selbstbewusstsein in der schwarzen Bevölkerung der USA, welches sich auch in den Filmen der damaligen Zeit in Form von Blaxploitation-Streifen widerspiegelte. Der Nachname von Djangos Ehefrau, ‚von Shaft‘ ist in diesem Fall eine ganz klare Referenz auf den „Blaxploitation-Klassiker“ *Shaft* aus dem Jahr 1971.<sup>153</sup> Ebiri fügt außerdem hinzu: „Tarantino has said elsewhere that Django and Broomhilda are supposed to be the great-great grandparents of John Shaft, from the *Shaft* movies“<sup>154</sup> [Herv. d. Verf.]. Auch kann hier eine weitere Anspielung auf die Neuverfilmung von „*Shaft - Noch Fragen?*“ aus dem Jahre 2000 gesehen werden, in welcher Samuel L. Jackson die Hautfigur spielt.

---

150 Quentin Tarantino im Interview mit Charlie Rose über *Django Unchained*:  
[http://www.youtube.com/watch?v=z\\_pEi0zeNPI](http://www.youtube.com/watch?v=z_pEi0zeNPI)

151 Pilarczyk, 2013

152 Ebiri, 2012

153 Pilarczyk, 2013

154 Ebiri, 2012

Djangos Nachname Freemann indes ist ein Verweis darauf, dass der Ex-Sklave nun ein freier Mann ist. Das war in der Zeit der Sklaverei etwas außergewöhnliches, was deutlich wird, in Szenen, in welchen Django als Schwarzer auf einem Pferd reitet. Dabei wird er sowohl von Schwarzen als auch von Weißen wie eine Sensation betrachtet.

Auch im Namen des Kopfgeldjägers ‚Dr. King Schultz‘ findet man intertextuelle Bezüge auf einen Film von Tarantino selbst, denn Beatrix Kiddo wird in *Kill Bill Vol. 2* in dem Grab von Paula Schultz lebendig beerdigt. Vermutlich spielt auch hier der Vorname King auf den Bürgerrechtler Martin Luther King an, wie Pilarczyk vermutet.

### 4.3.2 Ähnlichkeiten und Bezüge zum klassischen Western

Der Western gehört zu den ganz frühen Genres der Filmgeschichte und ist mit Abstand das mit der amerikanischsten Thematik, man könnte sogar sagen er ist der amerikanische Heimatfilm. Der Western folgt sehr klaren und strukturierten Regeln. Er ist ganz klar zeitlich auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und geografisch auf den nord-amerikanischen Kontinent beschränkt. Die Geschichten in Western behandeln in der Regel die Entdeckung und Besiedelung einer neuen Welt und den Ursprung des amerikanischen Traums. Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts, als der historische Wilde Westen sich gerade schon im Ausklang befand, entwickelte sich das zunächst naive und abenteuerliche Genre und wurde schnell zu einem beliebten Filmthema. In den 50er und 60er Jahren hatte der Western mit Regisseuren wie John Ford, Sam Peckinpah oder Sergio Leone seine Hochphase und entwickelte sich teils zu komplexen, reflektierenden Filmwerken über die amerikanische Gesellschaft, verschwand jedoch zusehends zu Beginn der 1970er Jahre. In den 90er Jahren erlebte das Genre eine Wiedergeburt in Form des Postmodernen-Western, wie Clint Eastwoods „Unforgiven“ oder Jim Jarmuschs „Dead Man“. Die neue Ära des Western war aber viel mehr ein Abschiedsang auf die glorreichen Tage und schuf keine Helden mehr sondern zeigte gebrochene Männer in einer verwahrlosten Gesellschaft und den Zerfall des amerikanischen Traums.



Wie schon zuvor erwähnt, verpackt Tarantino die Geschichte eines Sklaven, der seine Freiheit erkämpft, in das Genre eines unterhaltsamen Western. Neben dem verwendeten Score aus berühmten Klassikern und vielen weiteren Kleinigkeiten,<sup>155</sup> wählt der Regisseur den Titel *Django Unchained*, der auf Sergio Corbuccis Spaghetti-Western, aus dem Jahr 1966 anspielt, in dessen Film der gleichnamige Anti-Held, verkörpert von Franco Nero, in einer mexikanischen Kleinstadt Rache an einem alten Rivalen nimmt. In Tarantinos Verfilmung hat Franco Nero einen augenzwinkernden Cameo-Auftritt, in dem er an der Bar im Cleopatra Club dem „neuen“ Django begegnet. Es ist Tarantinos Verbeugung vor seinem persönlichen Lieblingsgenre. Nach Edelstein ist ein typisches Merkmal des Spaghetti-Westerns, den Namen des Protagonisten in dem Filmtitel zu nennen.<sup>156</sup> Und auch sonst befolgt Quentin Tarantino die Regeln des typischen Western. Schon in der Eröffnungssequenz sieht man eine unwirtliche Landschaft durch die eine Gruppe von Sklaven an Ketten geführt wird. Mit Crash-Zooms verschafft sich die Kamera eine Übersicht der Umgebung oder verdichtet den Blick auf die Männer in Ketten und sie folgt ihnen als unauffälliger Beobachter aus der Position einer Supertotalen-Einstellung.

Tarantino lässt seine Protagonisten durch das schier endlose Land reiten, immer mit einem Ziel vor Augen, „auf Pferden durch weite, oft raue und kantige Landschaften [...] oder [lässt sie] ruhen am Lagerfeuer in der Prärie.“<sup>157</sup>

In klassischen Western geht es um die Erforschung unbekannter Grenzen, die Eroberung neuer Gebiete und das Streben nach der Freiheit. Tarantino überträgt diesen Pionierakt auf Django, der Amerika aus der Perspektive der frisch erlangten Freiheit für sich neu entdeckt. Durch seine handelnde Gewalt als Kopfgeldjäger, erfährt er eine Wiedergeburt als unabhängiger und freier Mensch und bestätigt damit den großen Western-Mythos der „regeneration through violence“.<sup>158</sup> Diese, sich aus der Asche der Gewalt erhebende Neustrukturierung der gesellschaftlichen Ordnung ist die treibende Kraft hinter den meisten Western-Geschichten. Oft sind Helden in Western entweder suchende, jagende oder gejagte<sup>159</sup> Figuren und in Tarantinos Verfilmung ist Django sowohl Suchender als auch Gejagter zugleich, denn wie in vielen Western steht im Mittel-

---

155 Eine Auswahl hat David Edelstein (2012) im Internet zusammengefasst auf:

<http://www.vulture.com/2012/12/a-guide-to-all-the-movie-and-tv-references-in-django-unchained.html> Auch auf den Seiten der IMDB sind 34 Filme auf die angespielt wird zusammengetragen unter:  
[http://www.imdb.com/title/tt1853728/movieconnections?ref\\_=ttsnd\\_ql\\_6#references](http://www.imdb.com/title/tt1853728/movieconnections?ref_=ttsnd_ql_6#references)

156 Edelstein, 2012

157 Grob/Kiefer, 2003: 12

158 Grob/Kiefer, 2003: 15

159 Grob/Kiefer, 2003: 19

punkt der Geschichte eine Frau. Sie wird, aus verschiedenen Gründen, sowohl vom Bösewicht als auch vom Helden begehrt und stellt das Zentrum und den Gegenstand der Handlung dar. In *Django Unchained* ist es primär die Suche nach Broomhilda und deren Befreiung.



*Abbildung 9: Django und Franco Nero alias Amerigo Vespepi zusammen an der Bar in Django Unchained*



*Abbildung 10: Django und Dr. King Schultz reiten in die endlose Prärie in Django Unchained*

### 4.3.3 Broomhilda von Shaft – die zu rettende Prinzessin

Broomhilda von Shaft wird in dem Film *Django Unchained* von der (schwarzen) Schauspielerin Kerry Washington dargestellt. Sie ist groß, schlank, hat große braune Augen und schwarze Locken.

Django erzählt Dr. King Schultz die Geschichte von sich und ihr. Broomhilda sei bei Deutschen aufgewachsen und die „Misses“ habe ihr sogar ein bisschen Deutsch beigebracht, was sie unter diesen Umständen als gebildet erscheinen lässt.<sup>160</sup>

Nachdem sie gemeinsam geflohen sind<sup>161</sup> wurden sie beide über die Maßen für ihre Flucht bestraft. Dazu gehörte, dass beide mit einem „R“, für Runaway, auf der Wange gebrandmarkt wurden. Außerdem wurde Broomhilda mit Peitschenschlägen auf den Rücken gepeinigt und gezeichnet, um so ihren Wert als Sklavin zu mindern. Dies wird deutlich als Broomhilda beim Abendessen auf der Candie-Farm ihren Rücken entblößen und zur Schau stellen soll. Sie wird damit als wertloses Kuriosum verspottet und vor den Anwesenden gedemütigt. Auch soll Schultz von den Peitschenschlägen beeindruckt sein, was so ein „Nigger“ alles aushält. Django wurde nach der Flucht auf dem Sklaven-Markt nach eigenen Aussagen „verramscht“.

Als Schultz überlegt, welche Rolle Broomhilda auf der Candie-Farm spielt, entgegnet ihm Django, dass sie kein „Feldnigger“ sei. Sie ist zum einen viel zu hübsch und zum anderen kann sie sich durch den Einfluss der deutschen Familie bei der sie aufwuchs, gut ausdrücken. Allerdings sei sie nicht mehr gut genug für das Haus, was soviel heißt, dass sie durch ihr Brandmerkmal im Gesicht nicht als Dienerin eingesetzt werden kann. Django vermutet, dass sie ein ‚Comfort-Girl‘ ist, weswegen Schultz letztendlich auf die Idee kommt, sich Broomhilda am Abend aufs Zimmer schicken zu lassen.

Dass Schultz Django aber überhaupt nur bei der Befreiung von Broomhilda hilft, hat einen ganz anderen Hintergrund. Nachdem Django Schultz von Hildi<sup>162</sup> erzählt, sieht dieser eine Parallele zu der deutschen Siegfried-Sage, die nach seinen Aussagen jeder

<sup>160</sup> Auf der Benett Farm beispielweise soll sich Django von der Sklavin Bettina die Farm von Big Daddy zeigen lassen. Anhand ihrer Aussprache und Sprachauswahl bekommt man den Eindruck, dass Bettina weder gebildet ist, noch lesen oder schreiben kann. Sie scheint eine typische Arbeiterin zu sein, die auf den Plantagen für ihren Herren schuftet.

<sup>161</sup> Django erwähnt nicht, wie sie zueinander gefunden haben und wo sie sich kennenlernten (z. B. bei der deutschen Familie), auch wird nicht erklärt von wo sie fliehen.

<sup>162</sup> Hildi ist der Kosenamen, den Django verwendet, wenn er von Broomhilda spricht.

Deutsche kennt. Und der Exildeutsche fühlt sich verpflichtet, Django zu helfen. Wörtlich: „Kein Deutscher könnte einem Siegfried die Hilfe verweigern.“<sup>163</sup>

Laut der Siegfried-Sage gab es eine Prinzessin, die Brunhilde hieß und die Tochter von Wotan war. Dieser war wütend auf sie, weil sie ihm nicht gehorchte. Aus diesem Grund verbannte er sie auf einen Berg, den ein feuerspeiender Drache bewachte. Zusätzlich schützte die Prinzessin noch ein Kreis aus Höllenfeuer. Es erschien aber ein Held, um sie zu retten. Nach den Beschreibungen von Schultz war dieser tapfer genug, um sie zu befreien. Sein Name war Siegfried und er rettete sie auf spektakuläre Art: Zuerst kletterte er den Berg hinauf und erschlug den Drachen, weil er keine Angst davor hatte. Danach ging er durch das Höllenfeuer, weil Brunhilde es wert war.

Die Geschichte von Brunhilde und Siegfried weist natürlich viele Parallelen zu der von Django und Broomhilda auf. Denn auch sie wurde verbannt, weil sie fliehen wollte und wird von Candie, der genauso grausam ist wie ein Drache, gefangen gehalten und unterdrückt. Das Höllenfeuer kann mit den Schießereien auf Candie-Land verglichen werden, welche nach der Verweigerung des Handschlags stattfinden, bevor Django die Farm durch Dynamit in die Luft jagt.

Pilarczyk kritisiert die Rolle von Broomhilda dahingehend, dass sie eine der „eindimensionalsten Frauenfiguren im gesamten Werk von Tarantino“<sup>164</sup> ist. Zum einen hat sie nicht viel Text und zum anderen wird sie nur auf die zu rettende Prinzessin aus der Siegfried-Sage reduziert. Sie wird als „zitterndes Nervenbündel“ gezeigt, ohne dass man wirklich weiß, „was es so zugerichtet hat“<sup>165</sup>. Für Pilarczyk eine schwache Figur, die nicht genug ausgefüllt wird, weil man zwischen den Zeilen lesen muss. Als Zuschauer schließt man aus ihrer erneuten Flucht auf Candie-Land, dass sie weiß, mit welchen Bestrafungen sie zu rechnen hat (zehn Tage im Bunker), aber dass sie trotzdem mutig genug ist, sich von den Fesseln ihrer Unterdrücker zu lösen.

Auch andere Kritiken zum Film fallen bezüglich der Frauenfigur von Broomhilda nicht positiver aus. So schreibt Verena Lueken:

„Sie ist auch eine Sklavin, und Kerry Washington bekommt leider gar nichts zu spielen außer der verängstigten Geschlagenen, Gedeemütigten, Gefolter-

<sup>163</sup> Django Unchained, 2013

<sup>164</sup> Pilarczyk, 2013

<sup>165</sup> Pilarczyk, 2013

ten, die ihren Mann, ihren Retter anhimmt. Broomhilda von Shaft lautet ihr voller Name, aber ihre Vererbungslinie bleibt unklar. Broom Hilda ist ja auch die Hexe eines Comicstrips und Shaft der erste Held eines Blaxploitation-Films überhaupt, Gordon Parks' „Shaft“ von 1971. Leider hat Tarantino vergessen, der Figur jenseits dieser verzweigten Abstammungs- und Vererbungslinien einen Charakter zu geben. Sie bleibt die Platzhalterin romantischer Gefühle.“<sup>166</sup>

Die Hauptrollen des Filmes sind durch männliche Darsteller besetzt. Auch wenn der Antrieb für Djangos Vergeltung an den weißen Sklaventreibern und Verbrechern darin begründet liegt seine Frau zu retten, so spielt sie nur inhaltlich eine (wichtige) Rolle. Innerhalb des Filmes ist sie auf das Märchenmotiv reduziert, dass eine Prinzessin von ihrem Geliebten gerettet werden muss, der tapfer und mutig genug ist, es dabei auch mit den Schurken aufzunehmen, die sie gefangen halten.



Abbildung 11: Broomhilda von Shaft in *Django Unchained*

---

166 Lueken, 2013

#### 4.3.4 Weitere weibliche Charaktere

Dass sich Broomhilda von den anderen Frauen, die im Film auftreten, absetzt, weil sie sich gegen ihre Unterdrückung und die gesellschaftlichen Strukturen wehrt, wird deutlich, wenn man die anderen Figuren näher betrachtet. Beispielsweise werden nur Sklavinnen gezeigt, die sich mit ihrem Schicksal abgefunden haben und ihrem Herrn gehorchen.

Da ist zum Beispiel Bettina, die ihren Herrn mit ‚Big Daddy‘ anspricht und ihm unterwürfig ist.

Candie selbst gehorchen auch alle seine Sklavinnen, die von Stephen dirigiert werden. Sie sind alle ordentlich angezogen und es wird Wert darauf gelegt, dass sie sauber sind. Sie erscheinen wie ausgebildete Hausdamen, die einen Tisch perfekt decken können. Auch reden sie nur, wenn sie gefragt werden und halten ansonsten den Kopf leicht gebeugt nach unten, um ihren Gehorsam und den Respekt vor den Gästen zu zeigen.

Candies Schwester Lara Lee Candie-Fitzwilly wird von ihrem Bruder als „richtige Südstaatenblume“ vorgestellt, die sehr vornehm in Erscheinung tritt und in den Gesprächen, die beim Abendessen stattfinden, einen recht naiven Eindruck macht, was ihre blonden Löckchen und Blumen im Haar sowie das rosa Kleid, welches sie bei Schultz’ und Djangos Eintreffen trägt, verstärken. Gleichzeitig aber wird sie als eine kluge und gebildete Frau dargestellt – als vornehme Dame von Welt, die zum einen auf der Harfe Beethovens „Für Elise“ spielen kann, um einen deutschen Gast zu beeindrucken, und die auch weiß, wie viel die Sklaven wert sind und so bei Verkaufsgesprächen um Rat gefragt wird. Denn auch sie ist „stolz“ und akzeptiert auch die hierarchischen Strukturen zwischen Mann und Frau. Was die Achtung und der Gehorsamkeit zeigen, die sie ihrem Bruder gegenüber zeigt.

So sagt Lara Lee Candie-Fitzwilly beispielsweise zu Schultz: „Ein guter Nigger ist das Produkt einer guten Herrschaft.“<sup>167</sup> Damit spielt sie darauf an, dass Broomhilda gebildet, höflich und anständig ist – dass sie auch aufsässig ist, verschweigt sie.<sup>168</sup> Gleichzeitig ist sie stolz auf ihre Sklaven.

<sup>167</sup> Django Unchained, 2013

<sup>168</sup> Broomhilda war nackt in einem Bunker eingesperrt, weil sie wegen einem erneuten Fluchtversuch dort zehn Tage lang dafür bestraft werden sollte. Weil Schultz nach ihr verlangte, konnte sie ihre Strafe um acht Tage verkürzen





Abbildung 12: Bettina und die anderen Sklavinnen von „Big Daddy“



Abbildung 13: Calvin Candie und seine Schwester Lara Lee Candie-Fitzwilly in Django Unchained

### 4.3.5 Zusammenfassung

In dem Film *Django Unchained* spielen weibliche Figuren eher Nebenrollen. Der Western von Tarantino zeigt hauptsächlich die Handlungen von Schultz und Django, die als Kopfgeldjäger im Wilden Western Verbrecher zur Strecke bringen. Schultz tut dies, weil sie es verdient haben und er das Morden moralisch gerechtfertigt findet. Django wird von der Liebe zu Broomhilda angetrieben und braucht für ihre Errettung die Hilfe von Schultz.

Im Film werden zwar viele Frauen gezeigt, diese sind jedoch im historischen Kontext auch nicht wegzudenken, da in der Epoche der Sklaverei viele schwarze Frauen auf den Feldern und in den Häusern der Weißen beschäftigt waren. Frauen, die sich Männern unterordnen. Dies ist natürlich einerseits ihr Sklavenherr (Candie, Big Daddy), aber sogar die Sklavinnen, die bei Candie im Haus arbeiten, sind einem Mann unterstellt: Stephen. Außerdem noch Candie's Schwester, die ihrem Bruder loyal unterstellt ist und hauptsächlich nach seinen Interessen handelt.

Eine wirkliche Rolle, die Einfluss auf die Handlung hat, spielt nur Broomhilda. Ziel von Django ist es, sie aus der Unterdrückung von Candie (im übertragenen Sinn der Sklaverei) zu befreien. Der Aussage, dass es sich bei dieser Figur um eine „eindimensionale“<sup>169</sup> handelt, wird nach der Filmanalyse zugestimmt. Denn wie auch schon Alexandra Rainer für Mainstream-Filme feststellte, ist auch das Frauenbild in *Django Unchained* so ausgelegt, dass ein männlicher Held die Frau zu befreien hat, da sie selbst nicht dazu in der Lage ist. Es wird also eindeutig ein patriarchalisches Bild vermittelt, was eine passive Frau und einen aktiven Mann zeigt.<sup>170</sup> Wie in einem Märchen, „warten die Heldinnen darauf, daß ihr Prinz sie holen kommt, der Film funktioniert nicht anders“<sup>171</sup>. Diesen Eindruck bekommt der Zuschauer auch bei *Django Unchained*, wenn Django die Aufseher überlistet hat, die ihn zur Miene bringen sollten und er zu Broomhilda zurück kehrt – sie liegt zusammengekauert und weinend auf dem Bett und versucht über den Verlust zu ihrem Mann hinweg zu kommen. Und dann rettet er sie doch erneut.

In Tarantinos Western ist auch ganz deutlich das Erzählmuster zu erkennen, welches aus Märchen bekannt ist: „Die Probleme, die der Liebe im Weg stehen, müssen bewältigt oder abgearbeitet werden, erst dann kommt das richtige Paar zueinander und lebt glücklich und zufrieden bis an sein Ende.“<sup>172</sup> Unter diesem Aspekt scheint die letzte

---

169 Pilarczyk, 2013

170 Vgl. Rainer, 1997: 11

171 Rainer, 1997: 138

172 Rainer, 1997: 135



Szene, die kitschig und klischeehaft wirkt, doch lediglich überzogen zu sein. Django und Broomhilda reiten auf zwei Pferden in die Freiheit, hinter ihnen explodiert die Candie-Farm – das richtige Paar kommt hier nun endlich zusammen und hat alle Probleme, die ihrer Liebe im Weg standen, explodieren lassen.

Die weibliche Hauptfigur Broomhilda ist also eine passive, hübsche und liebenswerte Person, für die ihr Ehemann aus Liebe in den Kampf zieht. Im Grunde genommen, stellt Tarantino keine besondere Figur dar, wie in *Kill Bill*, sondern integriert lediglich eine Romanze in seinen Western, nach klassischer Rollenverteilung zwischen Mann und Frau.



Abbildung 14: Django und Broomhilda auf Pferden vor den brennenden Überresten der Candie Farm in *Django Unchained*

## 5 Schlussbetrachtung

Durch die Analyse der Filme *Kill Bill* und *Django Unchained* konnte herausgefunden werden, dass Quentin Tarantino als Autor und Regisseur ein Vertreter der Postmoderne ist, da seine Filme die Merkmalsbereiche nach Eder aufweisen. Dabei ist ein hohes Maß an intertextuellen Bezügen in Form von Zitaten, Requisiten und durch Bildsprache vorhanden.

Die Filme von Quentin Tarantino sprechen trotz seiner unkonventionellen Ästhetik eine große Menge an Zuschauern an, eben weil sie nicht der Ästhetik des Mainstream-Films entsprechen. Das liegt zum Beispiel an der besonderen Darstellung von Figuren. Durch die nähere Betrachtung der weiblichen Charaktere von *Kill Bill* und *Django Unchained* konnte kein einheitliches Frauenbild herausgearbeitet werden.

So werden die weiblichen Charaktere in *Kill Bill* als eher emanzipierte, unabhängige Frauen dargestellt, die die patriarchalen Strukturen in der Gesellschaft überwinden und aktiv gegen sie vorgehen. Auf der anderen Seite weisen die weiblichen Charaktere in *Django Unchained* ein traditionelles Bild auf, nicht im Bezug auf die Sklaverei-Epoche, sondern im Bezug auf die Abhängigkeit zum Mann.

Die Analyse der beiden Filme reicht nicht aus eine verallgemeinernde Aussage über die Darstellung der Frau in Quentin Tarantinos Filmen zu geben, da andere Filme wie zum Beispiel *Jackie Brown* oder *Death Proof* nicht dafür außer Acht gelassen werden dürften. Somit kann nur gesagt werden, dass Tarantino die Frau sowohl in ihrer Rolle hervorhebt und besondere Achtung zollt als auch passiv als Nebenfigur fungieren lässt.

## Literaturverzeichnis

BILGE Ebiri: An A–Z (Minus Some Letters) Primer to the Movie and TV References in Django Unchained, 2012.

URL: <http://www.vulture.com/2012/12/a-guide-to-all-the-movie-and-tv-references-in-django-unchained.html>, Stand 30.08.2013

BLASEIO, Gereon/LIEBRAND, Claudia: „Revenge is a dish best served cold.“ – „World Cinema“ und Quentin Tarantinos Kill Bill. IN: Geisenhanslüke, Achim/Steltz, Christian (Hg.) Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften. Bielefeld 2006, S. 13-34.

CAMPBELL Duncan: 'Saint Quentin' In: The Guardian. 3. Oktober 2003.

URL: <http://www.theguardian.com/film/2003/oct/03/quentintarantino>, Stand 17.08.2013.

DAVIS Amanda: Beatrix Kiddo: Popular Culture's deadliest Super-mom.

URL: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZqktZ9tmAwsJ:dialogues.rutgers.edu/all-journals/doc\\_download/25-beatrix-kiddo-popular-culture-s-deadliest-super-mom+&cd=1&hl=en&ct=clnk](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZqktZ9tmAwsJ:dialogues.rutgers.edu/all-journals/doc_download/25-beatrix-kiddo-popular-culture-s-deadliest-super-mom+&cd=1&hl=en&ct=clnk), Stand 25.08.2013.

EDER Jens: Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre. In: Eder, Jens (Hg.) Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. Münster 2002, S. 9-62.

ELSAESSER Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin 2009.

FAULSTICH Werner: Filmgeschichte. Paderborn 2005.

FISCHER Robert: Die Filme. IN: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (Hg.) *Quentin Tarantino*. Berlin 2004, S. 87-235.

FISKE John: Television Culture. London und New York 1987.

FRIEDRICH Kathrin: Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm. Marburg: 2008.

GEISENHANSLÜKE Achim: „Silly Caucasian girl likes to play with Samurai swords.“ Zur Affektpolitik in Quentin Tarantinos Kill Bill. IN: Geisenhanslüke, Achim/Steltz, Christian (Hg.) Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften. Bielefeld 2006, S. 111-132.

GEORG Robin Britta: Goodwives, Karrierefrauen und andere Heldinnen. Zur Konstruktion des Weiblichen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods. Würzburg: 2010.

GROB, Norbert/KIEFER, Bernd, 2003: Filmgenres Western. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart

HALL Stuart: Representation and Signifying Practices. London 2001.

HESS Ralf: Der sanfte Plünderer. Über Querverweise in und Inspirationsquellen von Kill Bill. In: Steadycam 48 (Sommer 2005), S. 56-93.

HICKETHIER Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3. überarb. Aufl. Stuttgart und Weimar 2001.

HOLM D. K.: The Pocket Essential Quentin Tarantino. Chichester 2006.

IKEGAMI Eiko: Shame and the Samurai: Institutions, Trustworthiness, and Autonomy in the Elite Honor Culture. In: Social Research, Bd. 70, 2003, S. 1351-1378.

JOHNSON, David Kyle: Revenge and Mercy in Tarantino. IN: Green, Richard/Mohammad, K. Silem (Hg.) Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch. Chigao & La Salle (Illinois) 2007, S. 55-73.

KLATTEN Suzanne: From Samurai to Shakespeare: Traditions of Revenge in Quentin Tarantino's *Kill Bill*.

URL: [http://docsfiles.com/pdf\\_klatten.html](http://docsfiles.com/pdf_klatten.html), Stand 20.08.2013

KÖRTE Peter (2004a): „Am Ende kommt eine Pastetenfüllung heraus“. Ein Interview mit Quentin Tarantino über digitale Bilder, Entenpressen, Blutbäder und Kill Bill. IN: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (Hg.) *Quentin Tarantino*. Berlin 2004, S. 7-10.

KÖRTE Peter (2004b): Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin – Wege vom Videoladen zum Weltruhm. IN: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (Hg.) *Quentin Tarantino*. Berlin 2004, S. 11-64.

KRISTEVA Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.) Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt am Main 1972. S. 345-375.

LINDEMANN, Uwe/SCHMIDT, Michaela: Die Liste der Braut. Einige Bemerkungen zur Filmästhetik von Quentin Tarantinos Kill Bill. IN: Geisenhanslüke, Achim/Steltz, Christian (Hg.) Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften. Bielefeld 2006, S. 133-158.

LUEKEN Verena: Video-Filmkritik: „Django Unchained“. Es war einmal in Amerika, IN: Frankfurter Allgemeine Zeitung (online), 15.01.2013.  
URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/django-unchained-filmkritik-es-war-einmal-in-amerika-faz-12026049.html>, Stand: 30.08.2013

MADSEN Deborah L.: Transcendence Through Violence: Women and the Martial Arts Motif in Recent American Fiction and Film. In: Literature and the Visual Media, Bd. 58, 2005, S. 163-180.

MIKOS Lothar: Fernsehen, Populärkultur und aktive Konsumenten. Die Bedeutung John Fiskes für die Rezeptionstheorie in Deutschland. In: Winter, Rainer/Mikos, Lothar (Hg.) Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader. Bielefeld 2001. S. 159-170.

MIKOS Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz 2004.

NAGEL Uwe: Der Rote Faden Aus Blut: Erzählstrukturen Bei Quentin Tarantino. Marburg 1997.

OTTO Jeff: Daryl Hannah Talks Kill Bill.

URL: <http://www.ign.com/articles/2003/10/08/darylhannah-talks-kill-bill>, Stand 28.8.2013

PAGE Edwin: Quintessential Tarantino. New York 2005.

PEITZ Christiane: Marilyns Starke Schwestern: Frauenbilder Im Gegenwartskino. Hamburg 1995.

PILARCZYK Hannah: Sklaverei-Western "Django Unchained": Tarantino, ziemlich zügellos. IN: Spiegel-Online, 13.01.2013.

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/django-unchained-tarantinos-spaghetti-western-ueber-die-sklaverei-a-876941.html>, Stand: 30.08.2013.

PRZYBILSKI, Martin/SCHÖSSLER, Franziska: Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill. IN: Geisenhanslücke, Achim/Steltz, Christian (Hg.) Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften. Bielefeld 2006, S. 35-52.

RAINER Alexandra: Hollywoods Märchenhaftes Frauenbild: Der Einfluß von Märchen und Mythen auf das Frauenbild im Hollywoodfilm der 80er und 90er Jahre. Frankfurt am Main u.a. 1997.

RUSSEL Bruce: Tarantiono's Films: What are they about and what can we learn from them? IN: Green, Richard/Mohammad, K. Silem (Hg.) Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch. Chigao & La Salle (Illinois) 2007, S. 3-12.

SEEßLEN Georg: Zärtliche Zerstörungen. Anmerkungen zur Musik in Tarantinos Filmen. IN: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (Hg.) Quentin Tarantino. Berlin 2004, S. 65-86.

SMELIK Anneke: Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In: Buikema, Rosemarie and Van der Tuin, Iris (Hg.) Doing Gender in Media, Art and Culture. Abingdon und New York 2007. S. 178-192.

WINTER Rainer: Cultural Studies als kritische Medienanalyse. Vom „encoding/decoding“-Modell zur Diskursanalyse. In Hepp, Andreas/Ders. (Hg.): Kultur, Medien, Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen 1997. S. 67-79.

WOODS Paul A.: King of Pulp. The wide world of Quentin Tarantino, London: 1998.

---

## Filmquellen

Kill Bill Vol. 1, R: Tarantino, Quentin. USA, Miramax Films 2003. Deutsche, ungekürzte Fassung in deutscher und englischer Sprache, Laufzeit ca. 106min. Steelbook-Edition, PAL-DVD 16:9. FSK ab 18 freigegeben.

Kill Bill Vol. 2, R: Tarantino, Quentin. USA, Miramax Films 2004. Deutsche, ungekürzte Fassung in deutscher und englischer Sprache, Laufzeit ca. 131min. Steelbook-Edition, PAL-DVD 16:9. FSK ab 18 freigegeben.

Django Unchained, R: Tarantino, Quentin. USA, Columbia Pictures 2012. Deutsche, gekürzte Fassung in deutscher, englischer und türkischer Sprache, Laufzeit ca. 159-min. PAL-DVD 16:9. FSK ab 16 freigegeben.

## Internetquellen

o.A.: Django Unchained complete soundtrack list with movie references.

URL: [http://wiki.tarantino.info/index.php/Django\\_Unchained\\_complete\\_soundtrack\\_list\\_with\\_movie\\_references](http://wiki.tarantino.info/index.php/Django_Unchained_complete_soundtrack_list_with_movie_references), Stand 31.08.2013.

o.A: Django Unchained. Connections.

URL: [http://www.imdb.com/title/tt1853728/movieconnections?ref\\_=ttsnd\\_qi\\_6#references](http://www.imdb.com/title/tt1853728/movieconnections?ref_=ttsnd_qi_6#references)., Stand 31.08.2013.

Quentin Tarantino im Interview mit Charlie Rose über Django Unchained:

URL: [http://www.youtube.com/watch?v=z\\_pEi0zeNPI](http://www.youtube.com/watch?v=z_pEi0zeNPI)

## Anlagen

Es gibt keine Anlagen hinzuzufügen.

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Köln, den 31. August 2013

Vorname Nachname